CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



MADRID
OCTUBRE 1972
268

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M 3875/1958

DIRECTOR

JOSE ANTONIO MARAVALL

JEFE DE REDACCION

FELIX GRANDE

268

DIRECCION, ADMINISTRACION
Y SECRETARIA

Avda. de los Reyes Católicos

Instituto de Cultura Hispánica

Teléfono 244 06 00

MADRID

INDICE

NUMERO 268 (OCTUBRE 1972)

Páginas

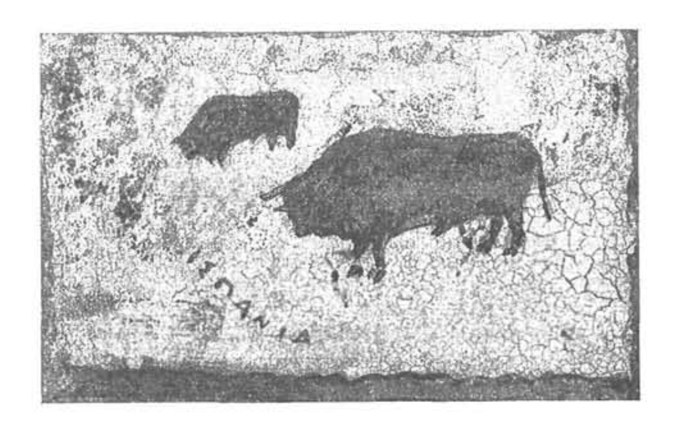
Arte y pensamiento

Notas y comentarios

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Ilustraciones de Dimitri



ARTE Y PENSAMIENTO

ANTECEDENTES DEL NEOINDIGENISMO

Junto con las narraciones acerca de los tesoros encontrados en el nuevo continente, al lado de las fabulosas empresas encaminadas a conquistar El Dorado o descubrir la Fuente de la Juventud Eterna, aparece el rostro de un nuevo personaje: el poblador natural del continente americano.

Los primeros contactos de los descubridores con los aborígenes de «estas Indias occidentales» producen reacciones diversas. La Historia ha registrado en abundancia las controversias que suscitan las primeras confrontaciones. Las posiciones adoptadas frente a la condición y el origen del habitante americano fueron heterogéneas y extremas. En muchos casos esas actitudes no fueron sino adaptaciones de viejas concepciones europeas, en particular las de la España imperial, frente a la nueva situación a la que debían encarar.

En los extremos de esas opiniones se encontraban las que no eran más que una apología de las acciones de la conquista, que, en general, justificaban el dominio de los pueblos débiles por los más poderosos. En las crónicas que favorecen este pensamiento aparecen los aborígenes en un estado de completa barbarie, practicando la antropofagia y la idolatría.

El poblador de América ha tenido, desde entonces hasta nuestros días, tantos detractores como defensores. Desde Sepúlveda a Keyserling aparecen los diferentes perfiles del indio.

En oposición a la visión nada halagadora del indio pintado por los defensores de las empresas colonizadoras de España existieron siempre los que abogaron por el indio en su condición de vencido. El entusiasmo por su defensa llevó a estos escritores a presentarlo como un dechado de virtudes o, entre los más probos, como a un ser digno de la protección que se le debía otorgar. Desde Vasco de Quiroga, Bartolomé de las Casas, Buenaventura de Salinas hasta los escritores indigenistas de nuestro tiempo se ha defendido y exaltado al hombre americano (1).

(1) Miguel León Portilla: *Visión de los vencidos* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1961), pp. vii-ix.

Estas dos posiciones fueron representadas durante la conquista del nuevo continente, en sus aseveraciones más rotundas, por Juan Ginés de Sepúlveda y Fray Bartolomé de las Casas. El primero apoyaba el derecho del Estado español a llevar a cabo las empresas requeridas por la conquista, empleando cualquier procedimiento, por drástico que fuera, incluyendo el sacrificio de la vida misma de los naturales. El segundo, en una defensa apasionada, señala con gesto acusador a la corona española los abusos y violencias que acompañaban las empresas militares españolas. Se opone decididamente a las opiniones de Sepúlveda, que juzgaba a los americanos como seres «inferiores». Inspirado por la prédica de Francisco de Vitoria y guiado por sus propias creencias cristianas, Bartolomé de las Casas abogó en defensa del indio (2).

Anticipándose en varios siglos al concepto del *bon sauvage,* de Juan Jacobo Rousseau, Las Casas consideró al indio como un ser de naturaleza noble y perteneciente a una raza pacífica. El núcleo de su defensa se encuentra en su *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (1552), en su *Historia de las Indias* y en su *Tratado sobre la esclavitud de los indios.*

Mencionamos que la comparecencia del indio en muchas de las crónicas no fue muy favorable; pero es justo notar que también poseyó entre ellos ardientes partidarios. Entre los que más gozó de favor fue entre los cronistas indios, como Titu Cassi Yupanqui, mejor conocido por su nombre hispano de Diego de Castro; Juan de Santa Cruz Pachacuti-Yanqui Salcamayhua y especialmente Felipe Huamán Poma de Ayala.

La contienda, al llegar al campo de la crítica, dio origen a la formación de nuevos términos que por diferentes razones tratan de clasificar estas obras. Generalmente se conoce como *indianismo* a la literatura que enfoca al indio dentro de un marco puramente decorativo y exótico, acercamiento idealizado, consecuencia de una tradición renacentista vinculada al concepto de las utopías, que nos priva verlo dentro de una realidad sustancial. El *indigenismo,* en cambio, busca evitar esta inclinación hacia lo puramente ornamental y trata de presentarnos al poblador americano condicionado por las apremiantes urgencias de su existencia. El indigenismo, en suma, concibe al indio como problema que compromete el desenvolvimiento de la cultura americana. Como lo ha determinado Mariátegui, la característica principal de los escritores indigenistas es la sincera preocupación con la injusta situación del indio y su deseo de cambiarla. El desarrollo de estos dos acercamientos será visto en detalle a continuación.

(2) Luis E. Valcárcel: «El indio en nuestra literatura», *Cuadernos* (julio-agosto 1956), p. 99.

Si dentro del escenario español la presencia del habitante americano fue tratada con marcado interés, teniendo en Las Casas su más ardiente defensor y en Alonso Ercilla y Zúñiga su poeta más famoso (*La Araucana*, 1569-1589), en el resto del continente hace eco inmediato su aparición. Catorce años después del fallecimiento del Padre Las Casas, Montaigne publica en Bordeaux sus *Essais* (1580), donde el tema del indio surge bajo el título de uno de sus ensayos, *Des canibales*, en que se exhiben las opiniones de Rousseau en forma embrionaria. Montaigne juzga que la civilización destruye la armonía que reina en la Naturaleza y corrompe el estado de inocencia de los pobladores de esta Arcadia primitiva.

Ecos de la misma opinión aparecen ciento cincuenta años más tarde en *Alzire*, de Voltaire. El francés encontró en la América primitiva virtudes superiores a las de Europa:

> La América, agreste en su sencillez, nos iguala en valentía y nos aventaja en bondad.

Es en el *Contrato social* (1762), la obra más conocida de Rousseau en América, donde hunde sus raíces más hondas la concepción de la literatura indianista; en esta obra se descubre también el sentimiento de la naturaleza del nuevo continente (3).

Luis Alberto Sánchez, subrayando lo dicho por Concha Meléndez, nos recuerda que Marmontel había hecho circular por aquellos días del *Contrato social* su libro *Los Incas* (1777), inspirado en los escritos del inca Garcilaso de la Vega. La visión del autor está en posición diametralmente opuesta a las ideas de Sepúlveda y se apoya en la versión de una humanidad ingenua en sus primeros albores, corrompida en sus contactos con la civilización (4).

Los escritores iluministas y románticos, especialmente Chateaubriand y Prévost, tienden la mirada en torno a este personaje. Le corresponderá al primero jugar el papel más importante en el indianismo. El francés es uno de los exponentes más conocidos del romanticismo, escuela que ha vuelto la vista al *yo* y al ambiente que le sirve de escenario, enfoque que si no precisa, apunta al indio.

---

(3) CONCHA MELÉNDEZ: *La novela indianista en Hispanoamérica* (Madrid: Imprenta de la librería y Casa Editorial Hernando, 1934), p. 34.

(4) LUIS ALBERTO SÁNCHEZ: «El indianismo literario, ¿tendencia original o imitativa?» *Revista Nacional de Cultura* (enero-febrero, 1960), p. 112.

Chateaubriand nos presenta a un indio exótico y nos describe una naturaleza exuberante, idealizada.

De 1805 a 1830 las traducciones de *Atala* (1801), *René* (1802) y *Le Dernier Abencerage* (1826) crecen en número en España y se esparcen rápidamente en el nuevo continente, sirviendo así de modelo y guía a gran parte de la producción literaria de esa época. Su influencia se extiende hasta *María* (1867), de Jorge Isaacs, donde llega a registrarse en el conocido momento en que los protagonistas leen *Atala* y se inundan del sentimiento romántico de los personajes creados por el francés.

El indio en la literatura indianista, siguiendo el modelo romántico, aparece idealizado, muy alejado de la verdadera condición en que vive, satisfaciendo el deseo de presentarlo dentro de un marco exótico; un personaje de tarjeta postal, que despierta un aparente deseo de conocerlo en sólo su función decorativa. Aunque en muchos casos el ambiente y la manera en que viste son nativos, el indio aparece transformado por el espíritu europeo, que le impregna de características concebidas por las necesidades escapistas de su tiempo y que lo convierte en mero personaje convencional.

En toda la América aparecen obras en que se ponen de manifiesto la riqueza y posibilidades del tema (5). En general, estos escritores componen sus obras subyugados por el influjo dominante de Chateaubriand, Lamartine y Zorrilla. Aunque al indio se le presenta en una posición puramente decorativa y se paga tributo al gusto europeizante de entonces, éste es, sin embargo, el primer paso hacia la configuración de un perfil más preciso.

---

(5) CONCHA MELÉNDEZ, en su obra *La novela indianista en Hispanoamérica*, incluye veinticuatro novelas categorizadas como indianistas: JOSÉ MARÍA LAFRAGUA, Netzula (México, 1832). RAMÓN DE PALMA Y ROMAY: *Matanzas y Yumuri* (La Habana, 1837). MANUEL ASCENCIO SEGURA: *Gonzalo Pizarro* (Lima, 1839). GÓMEZ DE AVELLANEDA: *Guatimozin, último emperador de México* (Madrid, 1846). ALEJANDRO TAPIA Y RIVERA: *La palma del cacique* (Madrid, 1852). JOSÉ RAMÓN YEPES: *Anaida* (Maracaibo, 1860). EDUARDA MANSILLA DE GARCÍA: *Lucía de Miranda* (Buenos Aires, 1960). ROSA GUERRA: *Lucía de Miranda* (Buenos Aires, sin fecha). MANUEL LUCIANO ACOSTA: *La guerra civil entre los incas* (Montevideo, 1861). CRESCENCIO CARRILLO Y ANCONA: *Historia de Welinna* (Mérida, Yucatán, 1862). ELIGIO ANCONA: *La cruz y la espada* (París, 1866). ELIGIO ANCONA: *Los mártires del Anáhuac* (México, 1870). JUAN LEÓN MERA: *Cumandá o un drama entre salvajes* (Quito, 1871). GERTRUDIS GÓMEZ DE AVELLANEDA: *El cacique del Turmequé* (Madrid, 1871). JOSÉ R. YEPES: *Iguaraya* (Caracas, 1872). IRENEO PAZ: *Amor y suplicio* (México, 1873). JUAN LUIS TERCERO: *Nezahualpilli o el catolicismo en México* (México, 1875). J. R. HERNÁNDEZ: *Ascaxochitl o la flecha de oro* (México, 1878), primera y segunda parte. IRENEO PAZ: *Doña Marina* (México, 1883). EULOGIO PALMA Y PALMA: *La hija de Tutul-Xiu* (Mérida, Yucatán, 1884). ALBERTO DEL SOLAR: *Huincahual* (París, 1911). CLORINDA MATTO DE TURNER: *Aves sin nido* (Buenos Aires, 1889).

Alberto Tauro evalúa el papel de la literatura indianista y nos dice que:

> La atención que los románticos otorgaron a la común naturaleza del hombre obstruyó la noción de los problemas que afrontaban grupos o individuos particulares; y detuvo la captación de la realidad que el indio sufría (6).

Una novela digna de especial mención en su relación, muy directa, con el indianismo es *Cumandá* (1879), del ecuatoriano Juan León Mera.

Se ha dicho que calificar a esta novela de chateaubriandesca es casi definirla. Su aparición y contenido atestiguan la amplitud y persistencia de la influencia de Chateaubriand. Su presencia, cronológicamente, cabe ya dentro del período realista, pero su índole es típica e inconfundiblemente romántica (7). Hay un intento en esta novela de salvar las barreras del indianismo (lo pintoresco y ornamental) y tratar de calar un poco más hondo en el acercamiento al indio mismo. Sin embargo, la mayor parte de esta obra sigue la pauta indianista. Es justo mencionar que la descripción de la naturaleza alcanza niveles mayores y se vislumbra la preocupación, aunque momentánea y débil, por la situación del indio. En una parte de *Cumandá* el autor exonera a los indios de toda culpa que pudieran tener en los sangrientos desastres de las guerras entre tribus. Culpa a los gobiernos; por ende, a la influencia de la nueva civilización por su indiferencia, causa de todos estos males (8). Ya hay, pues, una débil intención de protesta.

Es importante también el esfuerzo llevado a cabo por Melgar, en su deseo de hacer renacer lo indígena. «Comenzó rompiendo con la tradición literaria colonial al investir a su musa de apariencias más concretas que las usuales» (9). Pero su obra encierra mucho de lo externo y foráneo al indio. Sin dejar de preservar ciertos rasgos indios, su obra sigue la pauta de los otros románticos.

Este indianismo literario tuvo sus repercusiones en las guerras de la independencia. Los caudillos americanos, verbalmente, hicieron suya la incipiente preocupación literaria por este nuevo personaje, lo que no fue mera coincidencia, ya que el indio participó activamente, como soldado que desconocía su causa, en los diferentes aspectos de la guerra y se le debía alguna recompensa por pequeña que fuera. En

---

(6) Alberto Tauro: «Antecedentes y filiación de la novela indianista», *Mar del Sur* (noviembre, 1948), p. 31.

(7) Alberto Zum Felde: *Indice crítico de la literatura hispanoamericana: la narrativa* (México: Editorial Guaranía), II, p. 96.

(8) Jaun León Mera: *Cumandá: o un drama entre salvajes* (Buenos Aires: Espasa Calpe, 1951), p. 73.

(9) Abraham Arias-Larreta: «Definición del indigenismo peruano», *La Nueva Democracia* (julio, 1956), p. 37.

sus proclamas, sus escritos, los libertadores usaron «una demagogia efectista y conmovedora para capitalizar políticamente el romanticismo indianista americano» (10). Llegaron a veces a plantear, sin ninguna acción concreta, el retorno a la vida incaica, la reivindicación de los derechos del indio y su reintegración a la vida nacional.

En suma, el paso del indio por los numerosos capítulos de las obras literarias indianistas está anublado por el exotismo, y su presencia se manifiesta en función de un papel puramente externo. Este enfoque obstruyó la íntegra captación de la condición humana del indio.

En el campo de la política, el liberalismo, equivalente político del romanticismo literario, se complació en vocear su apoyo al indio, sin preocuparse por materializar sus postulados. Al indio, en esta literatura indianista, no le fue posible hacerse presente, enmarcado en una posición vital.

Indigenismo

El denominador común de la literatura indigenista es la protesta social contra la situación deplorable del poblador americano y su firme designio de enmendarla. Indigenismo en la literatura es la defensa del indio, utilizándola como vehículo de expresión. Esto apunta a la condición de abuso y explotación del indígena y encarna la idea de una literatura altamente comprometida. Del indigenismo, a diferencia del indianismo, nos dice Mariátegui que no es un fenómeno solamente literario:

> sus raíces se alimentan de otro 'humus' histórico. Los 'indigenistas' auténticos —que no deben ser confundidos con los que explotan temas indígenas por mero exotismo— colaboran, conscientemente o no, en *una obra* política económica *de reivindicación* [lo destacado es nuestro] (11).

Partiendo de esta definición, el primer destello indigenista aparece en la obra de Fray Bartolomé de las Casas: la reivindicación. Las Casas, como la mayoría de los indigenistas, no perteneció al grupo étnico del poblador americano.

El primer mestizo americano que requirió justicia para el indio fue Garcilaso Inca de la Vega o Garcilaso Chimpu-Ocllu de la Vega. De padre español y madre india, en él se entroncan las dos vertientes que convergieron en América durante la conquista. Isabel Chimpu-

(10) *Ibíd.*
(11) José Carlos Mariátegui: *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (Santiago de Chile: Editorial Universitaria P. T. C. M., 1946), p. 250.

Ocllu, nieta de Tupac Yupanqui, fue su madre, y el capitán de las fuerzas armadas de Pizarro Garcí Lasso de la Vega, su padre. Su reprobación contra las autoridades españolas y su afecto por las raíces maternas se encuentran en *La Florida del Inca* o *Historia de la Florida* (1605) y en sus *Comentarios reales* (1609).

Los *Comentarios reales* contienen las primeras manifestaciones de una conciencia americana y especialmente la altiva afloración de la veta indígena. En varios lugares muestra el orgullo que siente por su origen y contiene votos de fraternidad para sus «hermanos»: «A los indios, mestizos y criollos de los reinos y provincias del grande y riquísimo imperio del Perú, el inca Garcilaso de la Vega, su hermano y paisano, salud y felicidad» (12).

El inca Garcilaso reconstruye el pasado americano en Los Andes, valiéndose de los elementos históricos recogidos por los participantes en los primeros encuentros con el habitante del imperio incaico. Conjuga los relatos de sus nobles antepasados con su añoranza por los años transcurridos entre esta nobleza reducida y el impacto emocional de su despertar al hecho de que en él habían germinado las semillas de un gran pueblo. En su obra, como ha indicado Avalle Arce,

> ... se entrelazan para recrear el pasado histórico los datos de la economía política con los problemas de la cronología..., consideraciones lingüísticas con el método comparativo de las historias de las religiones, y todo esto ordenado por un sabio manejo de la geografía y de la climatología, y realzado por la continua criba y concordancia de fuentes, tanto escritas como orales (13).

A pesar de su amplio bagaje de conocimientos formales, el inca Garcilaso de la Vega exhibe una fuerte tendencia a la idealización del pasado incaico, que, sin sustraer calidad a sus relatos, les infunde altura poética. El mismo Avalle-Arce se refiere a ella como a

> ... una veta más, y la más profunda, de mentalidad renacentista y española. Porque el invencible utopismo del Renacimiento, desde Tomás Moro hasta Tomás Campanella, había condicionado al hombre a aceptar la realidad subjetiva de una sociedad ideal (p. 29).

La lectura de los *Comentarios reales* fue prohibida por Carlos III, quien mandó recoger los ejemplares en existencia en las colonias por Real Orden dada en Aranjuez el 21 de abril de 1872. Esta prohibición se promulgó como resultado de la revolución de Tupac Amaru, acae-

---

(12) INCA GARCILASO DE LA VEGA: *Obras completas* (Madrid: Ediciones Atlas, 1960), III, p. 11.

(13) JUAN BAUTISTA AVALLE-ARCE: *El inca Garcilaso en sus «comentarios»* (Madrid: Editorial Gredos, 1964), p. 29.

cida en 1781. Se le ha atribuido a los *Comentarios* una influencia enérgica en el desarrollo de las ideas del cacique de Pampamarca, Tungasuca y Surimana (14). Tupac Amaru, símbolo de la rebeldía contra el poder imperial español, es considerado como el «Padre Creador» de la nueva América. El portador excelso de la protesta contra el abuso y la explotación de sus hermanos de raza (15).

Si Garcilaso fue el primer mestizo en reclamar justicia para el hombre americano, Felipe Huamán Poma de Ayala fue el primer descendiente directo de los pobladores del imperio incaico que se suma a las tendencias indigenistas. Su principal contribución se encuentra en su obra *Primer nueva crónica y buen gobierno* (1613-1620). Además de serias acusaciones hechas contra el gobierno colonial en su conducta con los naturales, hallamos por primera vez los prototipos de los grandes opresores del indio: el gobernador, el cura y el juez. Su trabajo denuncia las numerosas torturas y abusos impuestos al poblador de América. El sacerdote de falso cristianismo, el gobernante abusivo y el juez que olvida los deberes de su magisterio aparecen sancionados en estas páginas. La obra no se limita a criticar, sino que ofrece una solución: la vuelta de la nación a un tipo de sistema comunal como el que prevaleció durante el imperio incaico (16).

Es en la *Primer nueva crónica y buen gobierno* donde por primera vez aparece, pues, la «trilogía explotadora» en la literatura que versa sobre el indio. Pero le corresponde al peruano Narciso Aréstegui introducir los mismos prototipos en la narrativa en *El Padre Horán* (1848), la primera novela peruana. Augusto Tamayo Vargas establece que «a través de las páginas de este libro está, pues, el problema social del Perú» (17).

A pesar de que el núcleo de la novela versa sobre los acontecimientos que rodean a un hecho criminal, el asesinato de Angela Barreda por su confesor, el sacerdote Fray Eugenio Horán, la novela contiene subtramas que, apartándose del asunto principal, sirven al narrador para darnos numerosos detalles de la vida de los pobladores del Cuzco, entre ellos los indios. Así podemos ver los pesares injustos que sufre el campesino cuzqueño, indio o mestizo.

---

(14) DANIEL VALCÁRCEL: «Prohibición de los comentarios reales», *Letras* (primer semestre, 1960), p. 15.

(15) JOSÉ MARÍA ARGUEDAS dedica su obra *Tupac Amaru kamaq Taytanchisman (A nuestro Padre Creador Tupac Amaru)* (Lima: Ediciones Salquantay, 1962) al cacique indio que se levantó contra los españoles en 1781 y lo declara Padre la nacionalidad americana.

(16) EUGENIO CHANG-RODRÍGUEZ: «Reseña histórica del indigenismo», *Cuadernos* (marzo-abril, 1956), p. 63.

(17) AUGUSTO TAMAYO VARGAS: *150 artículos sobre el Perú* (Lima: Universidad Mayor de San Marcos, 1966), p. 122.

Mario Castro Arenas opina que «Aréstegui poseyó una aguda conciencia de la responsabilidad del escritor ante la sociedad, especialmente frente a los grupos desposeídos, cual es el caso de la masa indígena» (18).

El mismo Aréstegui manifiesta que su

> ... misión al tomar la pluma es la de manifestar las miserias de esa porción de individuos de nuestra especie, reclamando la ley que deben gozar con todos y que está escrita en la 'carta'; la [misión] de los legisladores es sin duda echar una ojeada paternal sobre la suerte de los pobres indios (19).

Adelantándose al discurso de Manuel González Prada (1888) y a la novela *Aves sin nido* (1889), de Clorinda Matto de Turner, José Torres y Lara (o José Itolarres, como se le conocía literariamente) publica su novela *La trinidad del indio o costumbres del interior* (1885).

Torres y Lara muestra también a las siniestras figuras de la «trinidad», que en adelante se han de convertir en ingredientes indispensables de la mayoría de las novelas indigenistas. En abundante detalle, y dentro de una vena cargada de ironía, vemos al cura, al gobernador y al juez llevar a cabo sus abusos de índole moral y económica en perjuicio del indio, con lo que Torres y Lara queda asociado a la iniciación de una fecunda corriente de la narrativa hispanoamericana.

Es interesante notar que es la primera novela que trata de imitar, aunque de manera rudimentaria, el lenguaje de los personajes en la vida real. Garcilaso fue el primero que emprendió este camino en sus *Comentarios reales;* ésta será otra pauta que seguirán muchos de los escritores de esta literatura. El autor imita los sonidos propios de la lengua de la región, con alternaciones del castellano en su configuración fonética. También el uso de palabras quechuas prevalece en el lenguaje de algunos personajes.

Dentro del panorama intelectual de esta época, los defensores del indio no habían alcanzado todavía un número considerable. Bajo estas circunstancias, Mercedes Cabello de Carbonera publica su artículo «Una fiesta religiosa en el Perú» *(El Ateneo,* 1887), mostrándonos en forma somera el precario estado en que se encontraba el indio.

---

(18) MARIO CASTRO ARENAS: *La novela peruana y la evolución social* (Lima: Ediciones Cultura y Libertad, sin fecha), pp. 46-48.

(19) NARCISO ARÉSTEGUI: *El Padre Horán* (Lima: Imprenta de El Comercio, 1948), p. 62.

Los intentos iniciales de Narciso Aréstegui y Torres Lara permanecieron sin continuadores por varios años. Los fulgores de estos esfuerzos vienen a vincularse con una nueva oleada de inquietudes, que tiene su procedencia en la actitud iconoclástica de Manuel González Prada, miembro de una de las familias más distinguidas y conservadoras de la capital peruana. «El primer instante lúcido de la conciencia del Perú» (20) lo llamó con justicia Mariátegui en su obra capital.

Sin presentar un programa o una doctrina político-económica que apoyara en la práctica su protesta, González Prada genera un nuevo espíritu nacional que empuja al indigenismo y su problemática hacia un enfoque más concreto. La ominosa derrota que el Perú sufrió a manos de la república hermana del Sur tuvo, paradójicamente, su saldo positivo en la sensibilidad y en la conciencia social de hombres como don Manuel. Al decirnos en su discurso del Politeama el 29 de julio de 1888 que la fundación de la nación peruana consiste, no de los blancos y mestizos que habitan la costa peruana, sino del indio que puebla la serranía y que sufre los más duros abusos, González Prada señala que sólo una solución que empiece por lo indígena será justa y duradera.

Con real valentía, el tribuno peruano se atreve a poner el dedo en la llaga de ese organismo, que, en verdad, y a su decir, estaba corrompido. González Prada se convirtió en el portavoz de todas las inquietudes de avanzada de su tiempo y en el reiniciador de la corriente indigenista, que se encontraba en un estado de estancamiento. Tanto en su poesía como en su prosa abre nuevos cauces de protesta. Influido por Renán, al que conoció durante su permanencia en Europa, se inclina por la ciencia y la razón como vías de salvación para los problemas imperantes.

Reaparece en el mencionado documento vigorosamente denunciada e inculpada la trinidad explotadora del indio. Contra esa «trinidad embrutecedora» don Manuel lanzará sus más certeros rayos. Virilmente exigirá una solución integral al problema de la reconstrucción del Perú después de la derrota en la guerra del Pacífico. Esta solución deberá comenzar por imponer justicia a la situación del poblador americano, cruelmente explotado.

Aunque no se detuvo a ahondar más en el problema para tratar de darle una solución permanente o proponer un programa que la alcance, González Prada esgrime el primer gesto enérgico, determi-

---

(20) José Carlos Mariátegui: «Manuel González Prada», *Amauta* (julio, 1928), p. 4. Esta misma cita aparece en *Siete ensayos,* p. 190.

nado a afiliarse clara y decididamente con una actitud de combate que propondrá más tarde soluciones permanentes.

En su mejor ensayo indigenista, *Nuestros indios* (1904), don Manuel trata de interpretar el problema del poblador andino. Dentro de sus escritos sobre el tema, éste es el que sobresale por ser el compendio de sus ideas sobre el poblador aborigen de nuestro continente.

Por su entereza y valor al exponer el problema del indio, por su «intensa campaña redentora», que dará a luz sus mejores frutos en la generación que le sigue, González Prada es iniciador de una nueva visión, de una nueva actitud frente a la problemática del poblador americano (21).

La presencia gigantesca de González Prada en el escenario peruano y americano ha oscurecido la labor denodada de otro sudamericano que dedicó su vida a denunciar y exponer el problema indígena: Hildebrando Castro Pozo. Hijo de terratenientes peruanos, renuncia a la afiliación y prerrogativas de su clase y se convierte en acérrimo defensor del hombre americano.

Después de haber viajado extensamente y sufrido muchas peripecias, Castro Pozo regresa a Lima, donde, jugando el doble papel de estudiante y obrero, comulga con las inquietudes de su época. En sus largos viajes a la sierra peruana contempla la situación económica deplorable del nativo. Estudia las comunidades indígenas, sus sistemas operantes y sus fuentes culturales. Producto de estas observaciones es su colección de cuentos andinos *Celajes de sierra*. Más tarde sumará este conocimiento al adquirido en su posición como jefe de la Sección de Asuntos Indígenas del Ministerio de Fomento y dará a la luz su estudio sociológico *Nuestra comunidad indígena* y además organizará los primeros congresos indigenistas «Tawuantinsuyo», uno de los vehículos iniciales de protesta contra las injusticias de los terratenientes.

Su influencia como escritor se refleja en Mariátegui, quien utiliza sus observaciones para apoyar, en parte, varias conclusiones dentro de su obra (22).

Un año después del discurso del Politeama, aparece la novela *Aves sin nido* (1889), de la cuzqueña Clorinda Matto de Turner. La obra, mezcla de romanticismo y naturalismo, ha sido considerada por la mayoría de la crítica como la iniciadora del indigenismo en la narrativa hispanoamericana (23).

---

(21) EUGENIO CHANG-RODRÍGUEZ: *La literatura política de González Prada, Mariátegui y Haya de la Torre* (México: Ediciones de Andrea, 1957), p. 109.

(22) MARIÁTEGUI: *Siete ensayos*, pp. 59-64.

(23) Desde CONCHA MELÉNDEZ, AÍDA COMETA MANZONI hasta LUIS ALBERTO-SÁNCHEZ y TAMAYO VARGAS se sitúa a esta obra en posición inicial en la defensa del indio.

No obstante, cabe recordar que fue Aréstegui el primer novelista americano que llevó a la literatura de ficción el problema indígena con claros propósitos reivindicacionistas y neta preocupación social (24).

Los sentimientos de la Matto de Turner en favor del indígena y su propósito de redención están claramente expresados en boca de Lucía Marín, personaje sobresaliente de la obra: «¡Oh! ¡Pobres indios! ¡Pobre raza!; si pudiéramos libertar a toda ella como vamos a salvar a Isidro...» (25).

La empresa de Clorinda Matto de Turner recibió, sin duda, el aliento del impulso renovador de González Prada, pero su obra es fruto de sus propios esfuerzos (26). *Aves sin nido* se gesta a través de una larga observación de los problemas que agobiaban al poblador americano en su tiempo:

> He observado durante quince años —dice— multitud de episodios que, a realizarse en Suiza, la Provenza o la Saboya, tendrían su autor, su novelista o su historiador que los inmortalizase con la lira o la pluma, pero que, en los apartados lugares de mi patria, apenas alcanzan el descolorido lápiz de una hermana (27).

Forjados los modelos en Manuel González Prada e Hildebrando Castro Pozo, la juventud intelectual se aprestó a seguirlos y desarrollarlos. En 1909 fue propuesta la educación indígena por Pedro S. Zulen como temas de las conferencias dictadas en el Centro Universitario de San Marcos. El 13 de octubre del mismo año la Asociación pro Indígena fue fundada por Pedro S. Zulen y Dora Mayer. Tres años más tarde aparece *El Deber pro Indigenista,* órgano de la Asociación pro Indígena, cuya publicación se extiende hasta diciembre de 1917. Este vocero mensual se convirtió en la tribuna desde donde se denunciaban los abusos de los terratenientes y la condición general del indio (28).

Paralelamente, las ideas socialistas aparecen en escena después del triunfo de la revolución rusa y de la primera guerra mundial, que altera los cimientos morales de gran parte de la comunidad humana. Las obras de Marx, Lenin, Engels, Fourier, Saint-Simon y otros están a la mano. La visión del mundo que esta literatura política presenta fue seguida atentamente por muchos de los jóvenes escritores. Su influencia fue decisiva al comunicar un nuevo y sólido brío al tema

---

(24) Castro Arenas: *La novela peruana,* p. 107.

(25) Clorinda Matto de Turner: *Aves sin nido* (Buenos Aires, Solar Hachette, 1968), p. 176.

(26) Para una dilucidación completa sobre este punto: George De Mello: *The Writings of Clorinda Matto de Turner,* Diss., University of Colorado, 1968, en especial el capítulo sobre *Aves sin nido.*

(27) Matto de Turner: *Aves sin nido,* pp. 37-38.

(28) Chang-Rodríguez: p. 180.

del indio, y en general obligó a sus lectores a que fijaran la mirada al problema, que, por lo demás, se planteaba en los mismos términos no sólo en el ámbito del antiguo incanato, sino en la América toda.

La literatura producto de estas orientaciones ha sido acusada de escamotear los requisitos literarios y de marginar el matiz psicológico e individual de sus personajes, los que «se contaminan de los esquemas monolíticos de la lucha de clases» (29). Quizá serviría de guía al lector que se aventure en sus numerosas páginas recordar que el propósito esencial de estos escritores, proveniente en la mayoría de su conciencia social, es traer a primer plano la tragedia y la explotación del poblador americano. Por esta razón deben muchas veces postergar su voluntad de hacer arte. Esto no es justificarlo, ni mucho menos; esto es clarificar la urgencia que domina en las obras de este tipo. No se puede acusar a autores como Vallejo, creador de una obra poética de tan alto valor, de simplemente deshacer los requisitos artísticos del vehículo en que se expresa, sin buscar una razón que explique este desapego. En su caso, como en el de los otros indigenistas, es el apremiante deseo de dramatizar la situación del indio para labrar el camino hacia su redención lo que condiciona su energía creadora.

José Carlos Mariátegui y sus seguidores

Como hemos visto, la defensa del poblador americano ya había comenzado en los que preceden a la llegada de Mariátegui; pero esta labor encontrará en él su intéprete y sistematizador más cabal. Antes de la aparición de la obra de Mariátegui la corriente reivindicadora estaba reducida a unos cuantos gestos vigorosos y sinceros. Con Manuel González Prada se esgrime el primer ademán orientador. Con José Carlos Mariátegui se laboran las bases, los ingredientes indispensables para la concepción y formación de un nuevo acercamiento. Al decir que:

> Todas las tesis sobre el problema indígena, que ignoran o eluden a éste como problema económico-social, son otros tantos ejercicios teoréticos... Las causas (del problema indígena) están en la economía del país y no en su mecanismo administrativo, jurídico o eclesiástico, ni en su dualidad o pluralidad de razas, ni en sus condiciones culturales y morales (30).

Mariátegui nos conduce a un planteamiento de base económica. Niega las posibilidades de otras soluciones ajenas a una aproximación

---

(29) Mario Castro Arenas: «La nueva novela peruana», *Cuadernos Hispanoamericanos* (julio, 1961), p. 307.

(30) Mariátegui: Siete ensayos, p. 27.

que ignore que «el nuevo planteamiento consiste en buscar el problema indígena en el problema de la tierra» (p. 34).

El esfuerzo de los indigenistas, en su opinión, está encaminado a lograr que al indio se le restituya «categóricamente su derecho a la tierra» (p. 35). Este es el aporte más significativo de Mariátegui a la nueva visión del problema. Si González Prada trae al plano político-económico la consideración del problema del indio, es Mariátegui el que vincula su solución, despojándola de los pretextos demagógicos y de las soluciones inoperantes a la redistribución de la tierra.

En sus escritos la realidad del poblador americano es presentada en sus rasgos más definidos y agobiadores:

> El gamonalismo invalida inevitablemente toda ley u ordenanza de protección indígena. El hacendado, el latifundista, es un señor feudal. Contra su autoridad, sufragada por el ambiente y el hábito, es impotente la ley escrita. El trabajo gratuito, y aun el trabajo forzado, sobreviven en el latifundio. El juez, el subprefecto, el comisario, el maestro, el recaudador, están enfeudados en la gran propiedad. La Ley no puede prevalecer contra los gamonales (pp. 28-29).

Utilizando varias tribunas, los diarios peruanos y extranjeros, sus libros y en especial la importante revista *Amauta* (31), Mariátegui propaga sus ideas y las de sus más cercanos colaboradores.

Trascendiendo las posiciones doctrinarias absolutas, aunque sí adoptando una concepción marxista del desenvolvimiento histórico del Perú, Mariátegui, en su obra *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1928), combina de una manera feliz el pensamiento político con un alto nivel de estilo y una agudeza crítica poco comunes. Allí explica su solución al dilema peruano; así lo ha entendido Jorge Guillermo Llosa al expresar que para Mariátegui:

> Social y culturalmente hablando, el verdadero Perú está en la sierra y en el indio... El problema indígena es el más importante del Perú. Sólo lo puede solucionar restaurando una economía socialista y devolviendo al indígena la propiedad de la tierra y de los bienes de producción (32).

Será José Carlos Mariátegui el que reafirme la marcada tendencia al contenido sociológico en la literatura que trata del poblador americano. Teniendo como propósito esencial un fin reivindicatorio, esta

---

(31) Grande y decisiva fue la influencia de la revista *Amauta* en la forja de la literatura indigenista peruana. Sus páginas acogen una variedad de acercamientos al indigenismo. Escritores como César Falcón, Luis Valcárcel, López Albújar, Antenor Orrego, Alcides Spelucín, César Vallejo, Francisco Sandoval, Uriel García, y muchos otros colaboran en sus páginas sobre el tema del indio.

(32) JORGE GUILLERMO LLOSA: *En busca del Perú* (Lima: Ediciones del Sol, 1962), p. 76.

literatura no se sujeta a límites exclusivamente literarios. Esta literatura es, como en el caso de Aréstegui, Torres Lara, Matto de Turner, Joaquín Capelo (*Los menguados,* 1912) y los que vendrían más adelante, una literatura de alto contenido sociológico y comprometida.

Es su preocupación por la situación de los descendientes del poblador americano que formaron el imperio incaico lo que lleva a ciertos escritores a escudriñar el pasado histórico, tanto como a observar la condición actual en que viven. Así surge la mayor parte de la obra de Luis E. Valcárcel, quien publica *De la vida inkaika* (1925), *Del ayllu al imperio* (1926) y, finalmente, *Tempestad en los Andes* (1927). En esta última Valcárcel levanta la voz en forma vigorosa y combativa y anuncia la resurrección del pasado indígena. Mariátegui la califica de «vehemente y beligerante evangelio indigenista» (33).

En el mismo año 1927 Augusto Aguirres Morales publica *El pueblo del sol,* que se fundamenta en diez años de estudios arqueológicos. No se ocupa de la situación presente del indio, sino de su pasado histórico, y exalta la tradición indígena como el núcleo básico de la sociedad peruana. Eso sí, lo arqueológico se impone a lo novelesco.

César Falcón, amigo y compañero de Mariátegui, escribe *Pueblo sin Dios* (1928). Ya en sus obras anteriores, *Plantel de inválidos* y *Los buenos hijos de Dios,* muestra su interés en abogar por los oprimidos. En *Pueblo sin Dios* reaparece la trinidad del indio, pero, en verdad, la novela dedica su mayor extensión a narrar los conflictos entre los miembros de este trío de aprovechadores —rivalidades de índole económica y sentimental— y marginalmente se ocupa de los indios.

Oponiéndose a la tendencia popular entre los indigenistas de dar realce a los valores positivos del indio, procurando no ocultar con ello su condición de sometido, aparecen *Cuentos andinos* (1920) y *Nuevos cuentos andinos* (1937), de Enrique López Albújar, que nos muestran el «alma india» en sus diferentes manifestaciones psicológicas, esfuerzo que sucede por primera vez en esta corriente:

> Los indios laterales y borrosos de Aréstegui y los indios quejumbrosos e idealizados por el humanitarismo sentimental de la Matto de Turner reaparecían en las agrias viñetas de López Albújar como seres de alma torturada por la furia, la ira, la humillación (34).

En *Cuentos andinos,* su autor trata de añadir una nueva dimensión, la psicológica, a los personajes que anteriormente aparecen «poseídos de una misma pieza espiritual» (35).

---

(33) Mariátegui: *Siete ensayos,* p. 27.
(34) Castro Arenas: *La novela peruana,* p. 161.
(35) Zum Felde: pp. 278-279.

Cuando en 1918 apareció *Los heraldos negros,* poemas de César Vallejo, afloró la esencia americana transustanciada en su dolorosa condición humana. No resulta insólito, pues, que el poeta publicara su novela *Tungsteno* (1931), en la que presenta la trágica situación y el exterminio de los indios soras durante las operaciones de una compañía minera de propiedad estadounidense. Pero es notable que aun en los poetas creadores de una obra de alto aliento metafórico, como Vallejo, la carga documental del problema indígena suele desviarlos de sus puros propósitos estéticos. El asunto de la novela está mezclado con largos pronunciamientos de tipo marxista, que el autor utiliza para denunciar excesos y para formar una posición ideológica en torno a sus personajes dentro de la obra. El autor presenta su mensaje directamente, sin escamoteos; su preocupación es denunciar la injusticia, y a ese fin encamina sus pasos, desentendiéndose abiertamente del arte de novelar. Esta denuncia directa, tipo documental cinematográfico de nuestros días, es la base de muchas de las obras de esta literatura militante.

Las rebeliones de los indios subyugados por el régimen colonial, como el caso de Manco Inca, Tupac Amaru (36) y Astusparia, fueron fuentes de inspiración literaria. Así aparece *El Amauta Astusparia* (1936), de Ernesto Reyna, basada en la rebelión del alcalde indio, que tuvo lugar en 1885 y fue sangrientamente sofocada.

Algunos escritores presentaron en sus obras al poblador americano visto desde el otro lado del Atlántico y pretendieron captar la realidad del indio. Entre ellos, el más notable, Ventura García Calderón, hábil cuentista, da a luz en Madrid *La venganza del cóndor* (1919) y *Sangs plus vite* (1937). Los europeos se encontraron muy a gusto con las lecturas de estas exóticas narraciones; su popularidad creció de tal manera, que se le consideró a García Calderón el conocedor más cercano del poblador americano.

Los escritores modernistas se ocuparon también del aborigen americano en sus obras. Como era de esperar, dadas las tendencias escapistas de esta escuela, el indio apareciô solamente como un objeto exótico. La autenticidad se ausenta de estos personajes, a los que utilizan solamente como esquemas sustentadores de sus poemas y relatos (37).

Los «nativistas» reaccionan fuertemente contra las manifestaciones modernistas en torno al indio. Sin embargo, el «verdadero» indio que

(36) Para una relación bien documentada de la revolución de Tupac Amaru ver: DANIEL VALCÁRCEL: *La rebelión de Tupac Amaru* (México: Fondo de Cultura Económica, 1947).

(37) MARIO VARGAS LLOSA nos hace un recuento justo del tratamiento dado al personaje indio por los escritores modernistas en su artículo: «José María Arguedas y el indio», *Casa de las Américas* (octubre-noviembre 1956), pp. 139-147.

ellos prometían describir no se hizo presente. La mediocridad literaria y una visión periférica fueron los únicos frutos de sus buenas intenciones. Alejandro Peralta y los otros no produjeron una obra digna de sus miras.

Fuera del Perú, el movimiento indigenista tiene representantes de variada importancia. México, donde se lleva a cabo la experiencia de la revolución de 1910, tiene en *Los de abajo* (1916), de Mariano Azuela, un testimonio impresionante. En 1935 aparece *El indio,* de Gregorio López y Fuentes, una de las obras de más popularidad sobre el indio. Once años antes había publicado *El alma del poblacho; Tierra,* en 1932; *Arrieros y Huasteca,* en 1939. La producción literaria sobre el indio es abundante en esta nación americana (38).

En el Ecuador, Jorge Icaza es el que cultiva con mayor éxito esta novela y nos entrega *Huasipungo* en 1934, que inicia su carrera novelística. Allí reaparecen, dentro de una crudeza espantosa, los explotadores del indio, el despojo de los bienes del poblador andino, su miseria patética y su rebelión frente a la injusticia del hacendado, que termina arrebatándoles lo que más necesitan para subsistir: su «huasipungo». La crítica ha sido severa en lo que se refiere al valor literario de esta obra. Alberto Zum Felde nos dice que «como creación estética representativa de una realidad, su elaboración es casi primaria; carece de caracteres, de conflicto moral, de todo proceso argumental interno» (39). Es interesante notar que la dicotomía, valor literario en contraposición al valor como testigo social, que aparece en la crítica de *Tungsteno,* de Vallejo, y en las otras obras de esta literatura, también se hace presente dentro de la misma opinión crítica del uruguayo; así dirá más tarde del mismo *Huasipungo:*

> El cuadro que en este libro se traza de esa realidad infame es, sin duda, el documento más terrible que se ha escrito sobre ello. Y en eso consiste probablemente, la razón de su enorme resonancia (40).

La llamará también «documento revolucionario en forma novelada». El mismo Icaza publica *En las calles* (1935), *Cholos* (1938) y en 1948, *Huairapamushcas,* que amplifica en muchos aspectos el cuadro de la vida india (41).

---

(38) GERALD E. WADE y WILLIAM H. ARCHER: «The Indianist Novel since 1889», *Hispania* (August, 1937). MIGUEL ANGEL MENÉNDEZ: *Nayar* (1941). ALBA SANDOIZ: *Taetzani* (1946). RAMÓN RUBÍN: *Lola Casanova* (1947). FRANCISCO ROJAS GONZÁLEZ: *El callado dolor de los tzotziles* (1947).

(39) ZUM FELDE: pp. 278-279.

(40) *Ibid.,* p. 279.

(41) Otras novelas de importancia en el Ecuador son: FERNANDO CHAVES: *Plata y bronce* (1927). GONZALO HUMBERTO MATA: *Sugma Allpa* (1940). ENRIQUE GIL GILBERT: *Nuestro pan* (1939). ALFREDO PAREJA: *Hechos y hazañas de don Dalón Baba* (1939). DEMETRIO AGUILERA MALTA: *Los que se van* (1939). JOAQUÍN GALLEGOS LARA: *Cruces sobre agua* (1941), entre otras.

En Bolivia se publica *Raza de bronce* (1919), de Alcides Arguedas. Esta novela «describe el paisaje altiplánico como un vasto escenario donde habita el indígena con sus miserias, sus dolores y sus sentimientos» (42). Cierta crítica considera a esta obra como «expresión llegada a su madurez» (43), del tipo de novelas que se ocupan del poblador americano. Se vislumbra claramente en ella no sólo el espíritu de lucha, característica común de todas estas obras, sino una honda preocupación personal del autor por la condición del indio, que se traduce en un fuerte deseo por proteger y salvar al personaje. Culpa al mestizo y al cholo, como lo hizo Capelo en *Los menguados* (1912) por la situación en que se encuentra el indio y la nación en general. Alienta en toda la obra, a pesar de la crítica tan franca, un sentimiento de compasión y un deseo de proteger al indio. Como *Huasipungo*, la novela termina en una revuelta llevada a cabo por los indios, en respuesta a la explotación a que se les somete.

En Bolivia han aparecido numerosas obras que se dedican a narrarnos la vida de los pobladores aborígenes (44).

En esta larga trayectoria de la novela indigenista, veinte años después de la publicación de *Raza de bronce*, aparece *El mundo es ancho y ajeno* (1941), de Ciro Alegría. El autor había adquirido renombre con *La serpiente de oro* (1935) y *Los perros hambrientos* (1938). El amor a la tierra y la violencia de la injusticia, de los que emanan «la ternura y la conmiseración», son los factores dominantes de Alegría (45).

En *El mundo es ancho y ajeno* se presenta la situación del indio y el mestizo dentro de una gran vista panorámica a través de los ojos compasivos del autor. La región de la sierra norte del Perú y sus habitantes, en su mayoría de rasgos mestizos, pueblan sus páginas con la armonía de un «gran friso».

A diferencia de los otros escritores militantes de su tiempo, Alegría no nos muestra directamente en su novela que la solución a los sufrimientos y la miseria de estos personajes pueda encontrarse en la rebelión; tampoco subordina lo novelesco a lo ideológico. Esta falta de perspectiva que prometa un cambio en la situación de los personajes parece dejarlos sumidos en la injusticia y el desamparo sin salida.

---

(42) GUSTAVO ADOLFO OTERO: «Temperamento cultural y obra de Alcides Arguedas», *Casa de la Cultura Ecuatoriana* (enero-julio, 1942), p. 184.

(43) ZUM FELDE: p. 259.

(44) Otras novelas sobre el poblador americano en Bolivia son: JAIME MENDOZA: *Tierras del Potosí* (1911). AUGUSTO GUZMÁN: *La sima fecunda* (1933). CÉSAR CERRUTO: *Aluvión de fuego* (1939). JESÚS LARA: *Repete* (1937). ROBERTO LEITÓN: *Los eternos vagabundos* (1939). RAÚL BOTELHO GONZÁLVEZ: *Altiplano* (1945).

(45) TAMAYO VARGAS: p. 556.

Lo que redime a la obra de las conclusiones pesimistas que un fin tan incierto pueda producir, es el halo de dignidad, algo helénica, y de generosidad que rodea a los personajes de la comunidad indígena de Rumi.

NEOINDIGENISMO

En la literatura examinada hasta ahora, el indio y su *hábitat* han aparecido vistos desde diferentes enfoques. Desde los primeros contactos de descubridores y conquistadores con el tema del indio, la concepción han ido variando conforme a las ideas e intereses imperantes en cada época. Cronistas, historiadores y poetas reflejan su propia visión, condicionada al ámbito renacentista. Los románticos harán lo suyo a través del velo de la idealización. Los naturalistas terminarán por plantear el tema indio como un problema social; los marxistas lo presentarán como una estructura en vías de integrarse a la «revolución del proletariado». También existieron los que negaron al indio toda esperanza de redención, apoyados en el evolucionismo positivista, cuyos postulados de la «supervivencia del más apto» y la «selección natural» lo relegan al nivel de raza inferior, condenada a desaparecer. Sin embargo, es mayor el número de los escritores que optan por el espíritu cristiano del amor y la compasión.

Ninguno de estos acercamientos, no obstante, ha conseguido tocar la raíz genuina del tema. Tal será la pauta que regirá los destinos de toda esta literatura hasta la aparición de la obra de José María Arguedas. Mientras los otros escritores se acercaron al mismo tema desde sus posiciones periféricas (46), e imbuidos de una concepción preconcebida o condicionada por las ideas imperantes, Arguedas nos transmite la imagen del indio y de su mundo desde el centro mismo de sus vivencias. Esta es la manifestación más saltante del neoindigenismo (47).

Arguedas es capaz de entregarnos esta valiosa contribución debido a que espiritualmente es un indio. Conocidos son los casos en que un descendiente directo de la raza indígena que ha alcanzado un alto nivel de educación en el mundo exterior a la comunidad se desvincula totalmente de sus orígenes para asimilarse en la nueva sociedad.

Este proceso que los etnólogos llaman «aculturación» merma enormemente el número de individuos que puedan transmitirnos el mundo

(46) Esta posición incluye a Ciro Alegría, a pesar del alto valor estético de su obra. El mismo dejó dicho que las fuentes principales de sus narraciones fueron su abuela Elena Lynch y otros como Manuel Vaca y Don Gaspar.

(47) El término «neoindigenismo» es usado por primera vez por MARIO CASTRO ARENAS.

indio en su forma auténtica. Añádase a esto la indispensable sensibilidad poética necesaria para llevar a cabo esta tarea, y se comprende por qué ha tardado tanto en producirse un escritor como Arguedas, cuya identidad india permea sus escritos:

> Arguedas... nos introduce en el mundo afectivo del quechua contemporáneo. Descubrimos así su sentido animista, su orbe de mitos secretos, su profundo panteísmo enmascarado de piadoso pero superficial catolicismo, en fin, nos revela el novelista etnólogo que la organización comunitaria ha servido de parapeto y defensa para el mundo mental indígena, no contaminado, no corroído, por la estructura mental occidental sobreimpuesta por la acción del conquistador hispánico (48).

Característica esencial del neoindigenismo es, pues, la presentación de las vetas espirituales del mundo indio desde una posición nuclear, opuesta a la de la literatura que antecede a Arguedas. El mundo andino de José María está visto a través de los ojos de un narrador capaz de ver el orbe indio y su personaje en su totalidad. El narrador-testigo, obedeciendo a su papel de guía, nos lleva de la mano hacia una creación en que al indio no se le concibe solamente como a un ente al servicio de los designios de un credo político o los gustos inmediatos de la escuela literaria imperante, sino como a un ser múltiple e íntegro. La belleza de sus manifestaciones espirituales y físicas aparecen ante nuestros ojos como claros matices que le dan vitalidad y unicidad. Vemos también la violencia de sus pasiones, la profundidad de sus odios y la amorosa lealtad de los miembros de las comunidades indígenas. Aparecen también las traiciones de los que vuelven las espaldas a los suyos. Y en especial la constructiva labor comunal llevada a cabo en medio de la alegría y el amor, que ennoblece la obra de los «ayllus». Los indios desfilan ante nuestros ojos como seres completos con múltiples virtudes y defectos. Se subrayan sus posibilidades y se notan sus limitaciones. En suma, el indio aparece como un ser no mutilado, completo, con lo bueno y lo malo que conforma la personalidad humana.

Al hablarnos de Ciro Alegría, Mario Castro Arenas nos indica que el «drama del indio... reclama la presencia de un mito que procure su inserción total en un orden superior, que posibilite su existencia auténtica, que lo redima de la condición de "estar arrojado en el mundo"..., en términos de Heidegger» (49). Será, sin embargo, José María Arguedas el que, utilizando el mito como elemento estructurador, lleve a cabo esta aproximación intrínseca, conquista de la narrativa de las últimas décadas, y se sitúe como uno de los hitos del

---

(48) CASTRO ARENAS: *La novela peruana*, p. 235.
(49) *Ibíd.*, p. 234.

neoindigenismo. Haciendo uso del procedimiento mítico-poético y utilizando como base el ciclo mítico del héroe, Arguedas logra penetrar en las esencias más válidas de este personaje y de su mundo (50). José María reconstruye así las esencias espirituales del orbe andino y lo reintegra en el orden espiritual que formaba parte antes de la conquista.

El neoindigenismo aporta en la obra de Arguedas una delicada y preciosa armonía entre el elemento estético y el elemento ideológico. Estos dos ingredientes coordinados permanentes de la literatura que se ocupa del poblador americano, aparecen en obras anteriores en un conflicto al parecer insoluble. Arguedas, especialmente en *Los ríos profundos,* neutraliza el aspecto más severo de la crítica que acusa a estas obras de graves faltas contra el aspecto estético en favor de la denuncia de tipo ideológico. El material político-social se encuentra totalmente integrado dentro del cauce artístico en la obra de Arguedas. José María logra encajar su sólida protesta por medio de su reprobación poética, que se apoya en la dramatización de la opresión, la violencia del lenguaje, la belleza de los cantos quechuas y la justicia poética que domina en las soluciones a los conflictos de su obra militante. Arguedas cumple así con las dos exigencias más apremiantes del autor: como creador que labora con excelencia dentro de la exigencia de este vehículo de expresión y como ser humano sobre el que gravita fieramente las fuerzas sociopolíticas que dominan su contorno vital, y que vierte la interioridad del mundo andino, lleno de amor y de violencia, para dejarnos grabada, en forma indeleble su protesta contra la injusticia y la explotación del hombre por el hombre.

A. URRELLO

SPANISH DEPARTMENT
Carleton University
Colonee By Drive
OTTAWA, Ontario (Canadá)

(50) Para un estudio más cercano del proceso mítico-poético usado por ARGUEDAS: ANTONIO URRELLO: *José María Arguedas, el nuevo rostro del indio,* Diss., University of Iowa, 1972.

PLANIFICACION DE LA ENSEÑANZA UNIVERSITARIA EN EL SIGLO XVIII ESPAÑOL

Ninguno de los problemas que preocuparon a los hombres del siglo XVIII recibía a sus ojos mayor importancia que la educación. Por debajo de casacas y pelucas, al margen de la superficial frivolidad con que muchos nos quieren presentar la centuria de la Ilustración, se puede apreciar una entrega completa a la reivindicación del honor patrio, una singladura vital angustiada y optimista a la vez en los mejores hijos del siglo. Olvidemos por un momento las diferencias ideológicas, las influencias extranjerizantes, la ingenuidad y virulencia de muchas polémicas, para llegar al corazón de estos españoles pensantes a quienes España se presenta como problema. Todos ellos son bienintencionados y desean lo mejor para su patria. Han de hacerse camino orillando la vulgaridad del ambiente —y en ocasiones sus propios prejuicios— que los incita con sus mascaradas y pomposos festejos, ambiente ahíto de saraos y vanas palabras, de supercherías e infantilismos sin número. Frente a triunfalismos seculares, frente a cómodas posturas inmovilistas, el fermento de la crítica —compañera inseparable del siglo— va a ir conquistando para la verdad y el progreso a los más despiertos y atentos a la evolución histórica.

Lo cierto es que España «vive» en nuestro XVIII. A dos siglos de distancia, sentimos la aceleración de su pulso, el brillo de sus pupilas, la tensión de sus nervios. Lástima grande es que aquella actitud vigilante y tensa coincidiese con el ocaso de un régimen y no con la aurora de un nuevo día. Hombres como aquéllos nos han hecho falta en ocasiones posteriores. Pero aquella vitalidad, que hoy nos admira, resultó al fin, si no estéril, ineficaz y descorazonadora. El país no estaba preparado para entrar en la Europa contemporánea por la puerta grande. Eran demasiados los obstáculos que se oponían a ello: unos de carácter psicológico y temperamental, como el individualismo que tanto nos caracteriza y frena nuestros intentos de trabajo colectivo; otros de herencia histórica, como el orgulloso sentimiento triunfalista en lo político

y en lo religioso. No es preciso insistir en tema tan conocido. Pero sí en los supuestos que hicieron posible la esperanza de una España mejor antes de la invasión napoleónica.

Uno de estos supuestos es precisamente el de la educación. La conciencia que se toma de la importancia de este problema es tal que ella sola basta para definir el siglo, como se ha hecho repetidas veces. Algo nuevo, sin duda, ocurre en la historia de España. De un lado, crece con los años el número de escritos que tratan el tema: se leen disertaciones y discursos, se traducen obras extranjeras, se critica el sistema educativo vigente y se ofrecen planes para el futuro. De otro, también por primera vez, el Gobierno —los sucesivos gobiernos— emprende una política cultural y docente; si no hay coherencia y continuidad en ella, al menos es un objeto constante de sus preocupaciones.

Por lo que al primer punto respecta, son bien conocidas las ideas pedagógicas de figuras ilustres, como Feijoo, Sarmiento y Jovellanos (1). Pero no son ellos solos quienes afrontan el tema. Otros muchos españoles dejan oír su voz en academias, sociedades y publicaciones periódicas (2). No es mi intento en este trabajo analizar tales ideas, sino tan sólo dar una visión panorámica desde el punto de vista de la planificación universitaria. Nunca hasta el XVIII se habían redactado tantos planes de enseñanza. Las universidades, salvo aisladas reformas disciplinarias, habían ostentado hasta entonces el mismo sello y orientación eclesiástica que se les imprimió en la época medieval o renacentista. Ahora se trata de su modernización y en ella quieren intervenir los ilustrados españoles. Pero es también la primera vez que el Gobierno actúa directamente, en un doble intento de secularización y centralización regalista. En esta política docente, la cultura es concebida ya como un patrimonio nacional, cuya dirección compete al Estado (3). Estas ideas se van abriendo camino a lo largo de la centuria, sucediéndose al mismo tiempo las órdenes y decretos que han de ponerlas en práctica. Para muchos españoles —los estamentos privilegiados e inmovilistas— esta secularización es un mal que hay que evitar. De aquí que las reformas se maticen una y otra vez hasta finalizar en una uniformidad sin mayor trascendencia en los primeros años del nuevo siglo. A partir de las Cortes de Cádiz el proceso se acelera y toma nuevas directrices, en un mundo ya completamente diferente.

Pero ahí quedan, para nuestro ejemplo y meditación, los esfuerzos de varias generaciones que, en un medio hostil, luchan por lo que creen

(1) M. ANGELES GALINO: *Tres hombres y un problema,* Madrid, 1953. También puede consultarse el artíulo de JOHN H. R. POLT: «Jovellanos y la educación», en *El P. Feijoo y su siglo,* II, 1966, pp. 315-338.

(2) R. HERR: *España y la revolución del siglo XVIII,* Madrid, 1964, cap. VI.

(3) EMILIO REDONDO: «La secularización docente en la segunda mitad del siglo XVIII español», en *Revista Española de Pedagogía,* núm. 96, 1966, pp. 283-291.

mejor para España. En un momento de reforma educativa como el presente no parece superfluo volver la vista atrás y aprender las lecciones que se desprenden de una actuación honesta y sincera como la del siglo «ilustrado». No pensemos en Voltaire ni en los enciclopedistas, que desviaremos nuestro objetivo. Nada tienen que ver con ellos ni los deseos de mejora ni la planificación docente. Sus logros fueron bastante moderados, pero no se podía pedir más en una época de tantas y tan graves contradicciones. Para mí está bien claro que ese primordial interés por el problema educativo es el mayor timbre de gloria del setecientos. Sus soluciones quizá no fueran todo lo acertadas que la evolución histórica requería, pero el saldo negativo no invalida la ilusión y el entusiasmo envidiables que pusieron en el intento. Gobernantes y gobernados mostraron ánimo decidido a ganar para España la batalla de la modernidad. Los frutos fueron entonces ciertamente escasos, por la disparidad de criterios e intereses, pero en esa guerra civil de los espíritus, los vencidos fueron, a la postre, vencedores, porque nada puede oponerse al avance de la verdad y del progreso. Es sólo cuestión de tiempo.

Trataré, pues, de analizar el proceso de planificación universitaria realizada por los primeros Borbones, entendiendo por tal el conjunto de planes sucesivos que fueron perfilando las ideas reformistas hasta llegar a la fecha tope de 1807.

Reinado de Felipe V

Durante la primera mitad del siglo el problema de la enseñanza universitaria queda ahogado por las presiones sociales que vienen actuando secularmente en el país. Sale a luz pública por obra de Macanaz, el primer manteísta que tuvo acceso al poder en forma súbita y relevante, aunque pasajera. Pasadas las preocupaciones de la guerra, Felipe V, que había firmado ya desde 1701 diversas órdenes de regulación universitaria, se hace partícipe de los deseos de reforma de Macanaz y solicita en 1713 un informe de las principales universidades del país sobre la enseñanza del derecho. Las miras del nuevo fiscal estaban puestas sólo en los estudios jurídicos, a los que pretendía llevar, con muy sano juicio, el aprendizaje de las leyes españolas, porque «en las Universidades de estos Reinos se atiende sólo a enseñar el Derecho común de los romanos». Salamanca y Alcalá se opusieron abiertamente al plan, dando como razón la escasez de cátedras y la insuficiencia de su dotación. La respuesta de Alcalá nos revela una de las carcomas que corroían el antiguo sistema universitario: el poco aprecio de la función docente. Dice textualmente que «las cátedras no se apetecen como

fin, sino cs como medio más proporcionado para salir a servir a V. M. en los Consejos, Chancillerías y Audiencias» (4).

Pensemos, además, que las cátedras de derecho eran ocupadas en su inmensa mayoría por colegiales y veremos con claridad la auténtica raíz social del problema. Si de la beca colegial se pasaba automáticamente a la docencia, y de aquí a ocupar los puestos políticos, ¿podrá extrañarnos que sean los manteístas los únicos interesados en la reforma? No era éste, con todo, el único objetivo de la consulta. Al margen de la universidad, interesaban al rey —y a la nobleza que le rodeaba— la formación y preparación cortesana de un joven plantel nobiliario que pudiese, en su día, tomar las riendas políticas del país. No todos los jóvenes acomodados podían ingresar en los colegios, tanto por la limitación de las plazas cuanto por específica falta de vocación jurídica o eclesiástica. De aquí que fuesen los propios consejeros de Castilla, adversos a la reforma de Macanaz, los que apoyaran al rey en el Seminario de Nobles que se proyectaba. Para la rígida sociedad estamental del antiguo régimen era evidente que «uno de los mayores daños que padece la Monarquía proviene de que la primera y segunda nobleza que no sigue el camino de los Derechos civil y canónico, ni la Teología, no tiene Colegios ni Maestranza en que poderse educar de la Retórica, Matemáticas y demás Artes». Se añade que «si algún caballero quiere educar a sus hijos (como es razón) necesita remitirlos a los colegios de Bolonia, Roma, Francia y otras partes», por lo que se pedía la colaboración de las universidades. No se aprovecharon, sin embargo, ni los locales ni las cátedras de ninguna de ellas, sino que a imitación de lo que ocurría en París, el Seminario fue encomendado a los jesuítas del Colegio Imperial de Madrid, por decreto de 21 de septiembre de 1725, aunque no abrió sus puertas hasta dos años más tarde (5).

Esta primera consulta de 1713 y otra que se verifica en 1716 lleva al ánimo de los españoles la creencia en una intervención directa del Gobierno en la marcha de la vida docente, con la esperanza de una firme actitud que cortase abusos inveterados, renovando el viejo tronco de la ciencia. Por la vía reservada van llegando a Madrid las delaciones sobre la escandalosa situación de las universidades y la necesidad de una profunda reforma (6). El monarca, con ímpetu juvenil, hace frente al problema con diversas órdenes. Firma, por ejemplo, el 22 de febrero de 1718 una real orden para la universidad de Salamanca, en la que además de regular la alternativa de las cátedras, manda que «el

---

(4) Londres, *British Museum*, Man. Room. Eg. 360, fol. 187.

(5) J. Simón Díaz: *Historia del Colegio Imperial de Madrid*, Madrid, 1952, I, cap. XVI.

(6) He estudiado el caso sevillano en mi *Historia de la Universidad de Sevilla en el siglo XVIII*, Sevilla, 1969, pp. 118-122.

Consejo se aplique con el mayor desvelo a buscar y proponerme los medios necesarios y los que parecieren más conducentes y eficaces para poner remedio a tantos males y abusos que de muchos años a esta parte se han experimentado y se están experimentando, no sólo por lo que mira a las cátedras de Filosofía, sino también de Teología, Cánones, Leyes, Medicina y demás Facultades, cuya enseñanza y ejercicio, en algunas es ninguno y en muchas, y aun en todas, es muy corto... aunque para esto sea necesario mudar los Estatutos... Y si en los Colegios, especialmente menores, hubiese algunos desórdenes o abusos que pidan remedio, también para él me propondrá el Consejo los medios para que se logre en todo el deseado fin de una Universidad que, siendo una de las más celebradas en la Europa, no sólo por los insignes Maestros que en todas facultades la han ilustrado, sino por las gruesas rentas con que están dotadas sus Cátedras, se halla hoy no poco desacreditada, no sólo por el corto número de cursantes que a ella concurren, sino por el ningún celo y poca aplicación de muchos de los maestros y catedráticos en su enseñanza» (7).

Por los sucesos posteriores, es de suponer que los consejeros no pondrían mucho empeño en el encargo, siendo todos ellos colegiales y habiendo caído ya en desgracia Macanaz. Tengamos presente, además, que desde 1715 funcionaba la Junta de Colegios, organismo que defenderá a ultranza las posiciones privilegiadas de los colegiales. Los buenos deseos del joven rey fueron apagándose con los años. Su política docente puede resumirse en los siguientes términos: regulación de las alternativas en las cátedras de filosofía y teología; llamamiento al orden y a la disciplina académica; intento frustrado de reforma de los estudios jurídicos; concentración en Cervera de las universidades catalanas, por motivos políticos. Tras la fugaz esperanza de Macanaz, la llegada de Isabel de Farnesio trajo consigo el cambio radical de política. Los colegiales se hacen fuertes en el dominio universitario y los jesuitas consiguen la confianza absoluta del rey, que les abre los secretos de su alma y protege con más fervor todas sus actividades. En sus manos están los hijos de las familias más poderosas, ya que la Compañía de Jesús regenta la universidad de Cervera, los Seminarios de Nobles y los más brillantes colegios de enseñanza «media», en competencia con otras órdenes religiosas.

La estructura docente de la España de Felipe V no presenta, pues, grandes novedades. Su política se reduce a dar satisfacción a la clase acomodada, ignorando las necesidades del pueblo, como había sido norma hasta entonces, y dejando hacer a la iniciativa privada en los niveles inferiores de la enseñanza. Mientras tanto, las nuevas ideas filosó-

(7) AJO: *Historia de las Universidades hispánicas*, IV, 201.

ficas pugnaban por abrir brecha en el reducto universitario, sin conseguirlo. El cartesianismo —maignanismo, más bien— se hacía fuerte en la minoría de los «novatores», precedentes inmediatos de los «ilustrados». Sevilla y Valencia son los primeros focos de estas novedades que darían al traste con la unidad ideológica de España. La polémica trasciende los límites puramente filosóficos, para poner al rojo vivo la concepción misma de los valores espirituales que habían de fecundar la futura acción cultural de la nación. Lógicamente, se ve comprometida la enseñanza universitaria, en el centro mismo de la polémica. Ante los ataques de la medicina escéptica de Martín Martínez y sus seguidores, responde Juan Martín de Lesaca con una *Apología escolástica en defensa de las Universidades de España*, que es un reto a las nuevas ideas.

En la segunda etapa del reinado de Felipe V, abúlico y enfermo, se agrava la situación general docente. Mientras gobernantes y cortesanos pretenden distraer el ánimo real con su viaje por las tierras placenteras del Sur, van tomando posiciones de prestigio los no intelectuales que más habían de influir en la orientación cultural de los próximos años: Fray Benito Gerónimo Feijoo y Gerónimo Mayáns y Síscar.

Reinado de Fernando VI

Con Fernando VI renacieron las esperanzas. El P. Feijoo, desde su celda de Oviedo, dedica al nuevo rey el tomo III de sus *Cartas* eruditas con frases como ésta: «¿Con tal Rey y tales ministros, cuánto se puede prometer en España? Si en dos años se hizo tanto, ¿cuánto se hará en veinte ó treinta?». Y aunque ya había tratado del tema docente en algunos capítulos de su *Teatro crítico*, es en este tomo de las *Cartas*, fechado en 1750, donde trata del «adelantamiento de las Ciencias y Artes en España». Sobre la reforma de la enseñanza, dice: «Yo bien veo que para introducir esa mudanza de método hay algunas dificultades, cuales son, en primer lugar, la falta de noticias en los lectores y catedráticos, y en segundo, la falta de libros para adquirirlas. Pero la mayor de todas está de parte de los Profesores antiguos, o viejos, a lo menos de muchos de ellos, los cuales, mirando como desprecio de su existimada ciencia, que en las Escuelas se empiece a enseñar lo que ellos ignoran, es natural se valgan de la autoridad que les dan sus años y sus honores para hacer odiosa esta novedad literaria. Los dos primeros estorbos considero bastantemente vencibles. Pero el último es formidable, y sólo veo que paulatinamente se puede ir removiendo, ofreciendo el tiempo algunos nuevos Profesores de más que ordinaria capacidad, y de espíritu generoso que rompan la valla y vayan intro-

duciendo el buen gusto literario en las Escuelas». Admira esta apelación a la juventud en un anciano, religioso y catedrático, las tres cualidades más notorias de quienes impedían el acceso de la enseñanza experimental y utilitaria.

Como remedio inmediato propone Feijoo la creación de un organismo científico que pudiese servir de modelo y estímulo a los restantes. Dirigiéndose a Fernando VI, concluye: «Pero, Excelentísimo Señor, ni de mis declamaciones, ni de las de otro algún particular creo se puede esperar mucho fruto en orden a introducir y extender el conocimiento de las Ciencias y Artes útiles, de que en España hay tan escasa noticia. Es menester buscar más arriba el remedio y subir hasta el Trono del Monarcha para hallarle. ¿Y cuál es éste? La erección de Academias Científicas debajo de la protección regia; por lo menos de una en la Corte, a imitación de la Real de las Ciencias de París. Esto daría el tono a todo el Reyno en orden a la elección de estudios útiles...».

El problema empezaba a plantearse en sus verdaderos términos. Sólo el rey podría asumir la dirección de la empresa reformadora, muy superior a las limitadas fuerzas de unos pocos particulares. Pero Feijoo no propone atacar de frente la oposición universitaria. Respeta la autonomía de la universidad —porque conoce bien su resistencia a las novedades— y se limita a aconsejar que se abran nuevos cauces a la ciencia. Esta hubiera sido la solución ideal si el país hubiese contado con medios para ello. Pero no estaba entonces en condiciones de permitirse este lujo de duplicar las instituciones. Se optó por el camino más difícil: reformar lo ya existente, adaptar la vieja universidad de origen eclesiástico a las nuevas necesidades docentes. Demasiados intereses entraban en el juego para que la empresa quedase coronada por el éxito.

Por su parte, Mayáns, desde su retiro de Oliva, va exponiendo sus ideas reformistas en la correspondencia que mantiene con los eruditos de toda España. Se queja del estado cultural en carta a Carvajal fechada el 24 de junio de 1747 y en otra al confesor real, P. Rávago, el 10 de febrero del año siguiente, con estas palabras: «Yo escribo en un tiempo en que las ciencias se ven renovadas en toda Europa y totalmente descaecidas en España».

No se hacen esperar los primeros pasos de la política fernandina en la reforma de los estudios. Nadie piensa, desde luego, en acometer la reforma total, ni en regular todas las facultades de un golpe. El Gobierno recoge las preocupaciones de Macanaz cuarenta años atrás sobre la enseñanza del derecho patrio y nombra en 1752 una junta, encabezada por el marqués del Campo de Villar y Alfonso

Clemente de Aróstegui, que ha de entender en la reforma de la facultad de derecho de Alcalá. Esta junta, por medio de Diego de Arredondo y Zorrila, primo del bibliotecario real Juan de Santander, solicita de Mayáns, en noviembre de 1752, que exponga sus ideas sobre la reforma que se proyecta. «Me encargan —dice Arredondo— le escriba a fin de que se sirva Vm. favorecerme con sus noticias y la del método más cabal y oportuno que puede haber en el día, suponiendo Vm. que la reforma de los Universidades y de las artes y ciencias, como se requiere en España, es obra larga, y por lo mismo debemos acomodarnos a las circunstancias del tiempo y tratar el modo y regla de la enseñanza que ha de haber en los principales Derechos, uniéndolos todos, como es la real mente de Su Majestad». A vuelta de correo contesta Mayáns, entusiasmado y orgulloso por la elección que de él se hace para sentar las bases de la primera reforma universitaria con visos de realización. En sucesivas y frecuentes cartas va desarrollando sus ideas, bastante moderadas y nada revolucionarias (8).

Poco había de durar el optimismo. La reforma propuesta por Ensenada no llegó a buen fin, y de ello se lamenta Mayáns, en carta del 3 de agosto de 1754 al P. Rávago, en que trata del arreglo de las universidades, «negocio al parecer de dificultades insuperables, porque se cree que para ejecutarlo es menester trastornar la Monarquía, pero entiendo que es más fácil de lo que parece» (9). No. No era fácil. El solitario de Oliva, equivocado en el verdadero alcance de la autoridad real, habrá de esperar algunos años para seguir exponiendo sus ideas reformistas.

Reinado de Carlos III

De nuevo tornan las esperanzas con la coronación de Carlos III como rey de España. Durante su reinado se suceden las críticas al sistema docente (10), pero también se llevan a cabo las primeras reformas efectivas. El gran aldabonazo que hace despertar la conciencia nacional es la publicación, en 1760, del *Verdadero método de estudiar*, de Barbadiño, traducido por el abogado Maymó y Ribes. Inmediatamente toma la pluma un escritor, oculto bajo el seudónimo de *Pedro*

---

(8) Esta correspondencia se conserva en la biblioteca mayansiana del Colegio del Corpus, en Valencia, existiendo copias en la Biblioteca Nacional y en la de Menéndez Pelayo, en Santander. Ha sido publicada, con un interesante prólogo, por Mariano Peset Reig: «Inéditos de Gregorio Mayáns y Síscar», en *Anales del Seminario de Valencia*, VI, 1966, pp. 449-110.

(9) A. Mestre: *Ilustración y reforma de la Iglesia*, Valencia, 1968, cap. VII.

(10) Véase mi antología *Los comienzos de la crisis universitaria en España*, Madrid, Novelas y Cuentos, 1967.

Trebnal, para redactar en tres volúmenes, fechados entre 1761 y 1762, un *Plan* de reforma de todos los estudios de la nación (11). Es un escrito prolijo y ambicioso, pero que no encuentra eco por su carácter excesivamente polémico. Al mismo tiempo, van apareciendo en la prensa periódica, con significativa insistencia, artículos de señalado alcance pedagógico, como los de Clavijo y Fajardo en *El Pensador* (1762-63) y los de Nifo en el *Cajón de sastre* (1761), en el *Correo general* (1763) y en el *Diario extrangero* (1763), en donde además de insertar un *Plan razonado de Educación pública,* da cuenta de numerosos libros extranjeros de tema educativo.

En este año de 1763 ocupa la Fiscalía del Consejo un manteísta, Campomanes, decidido a llevar a la práctica con firmeza y rapidez la planificación docente. A comienzos de octubre, una reclamación presentada por un profesor en el Consejo de Castilla deja al descubierto los males de la enseñanza «media», origen remoto de la mala preparación de los estudiantes universitarios. El profesorado no está controlado y con frecuencia se dedican a esta enseñanza personas que no están preparadas para cumplir su función. El fiscal propone, y así lo acuerda el Consejo, pedir informe a todos los intendentes sobre «todos los estudios de Gramática que hay en el Reino», a fin de «proponer los medios que convendrá tomar para reducir los Estudios de Gramática a número cierto en cada provincia y reglar la forma de acertar en la elección y suficiencia». Las contestaciones que van llegando ponen de manifiesto el estado deplorable de estos estudios, que ya había intentado arreglar Ensenada en 1747 (12).

La regulación de la vida universitaria se inicia en 1764, negando una solicitud de los franciscanos, que pretendían implantar en la universidad de Alcalá una cátedra de filosofía escotista. El dictamen de Campomanes, aceptado por el Consejo el 30 de junio, fue que cesase completamente «el turno o alternativa y división de Escuelas para la provisión de las cátedras de Filosofía y Teología en todas las Universidades y que se atienda al mayor mérito y aptitud de los opositores, procediendo concurso abierto al que se admitan indiferentemente los profesores de todas las Escuelas, ejecutándose las oposiciones legítimamente con los más formales y rigurosos ejercicios, a que debe seguirse la justa y arreglada censura en juicio comparativo por los Maestros

(11) *Reforma del reformador Barbadiño. Arbitrio asequible, real y sólido para que la Literatura Española desmienta mexor en adelante la infame nota de Grosera y Bárbara que injustamente le clavan otras Naciones. O bien, Diseño y Méthodo de conducirse racionalmente los Ingenios Españoles desde los primeros elementos de las letras hasta el sublime grado de los hombres sólidamente doctos y llenamente sabios... Por el Lic. Dn. Pedro Trebnal. Escribióla el año de 1761* (Madrid, *Academia de la Historia,* 9-13-5-3553).

(12) Madrid, *Archivo Histórico Nacional,* Consejos, leg. 13.183.

y Jueces que se destinaren a efecto de que pueda proceder el Consejo con entero conocimiento en las proposiciones de sujetos». Este acuerdo suponía, como es obvio, un ataque frontal contra religiosos y colegiales, que habrían de someterse a unas oposiciones en plano de igualdad con los menospreciados manteístas. La oposición fue tal que no pudo hacerse pública esta orden hasta el 22 de diciembre de 1766, cuando estaba ya decidida la expulsión de los jesuitas y la inmediata puesta en vigor de las reformas. Todavía se hubo de publicar de nuevo el decreto el 30 de marzo de 1773, ante la resistencia obstinada de los perjudicados (13). El 26 de septiembre de 1765 recuerda el Consejo a la universidad de Salamanca que al proponer candidatos para las cátedras «no se incluya a los que sin justa y legítima causa hubieren dejado de leer en ellas... y en todas las vacantes se me consulte, sin respeto alguno al turno ni a la antigüedad, sino al mérito y circunstancias de los opositores, en términos de rigurosa justicia».

Un nuevo impulso reciben los proyectos de Campomanes con el nombramiento de Roda, a comienzos de 1765, para la Secretaría de Gracia y Justicia, y con el del conde de Aranda, a comienzos del año siguiente como gobernador del Consejo. Ambos darían el paso más radical, que nadie se atrevía a dar: la expulsión de la Compañía de Jesús, decidida en el otoño de este año de 1766, en el mayor de los secretos. Aparece entonces de nuevo en escena la colosal figura de Mayáns, el cual acude a la corte en el mes de octubre, reclamado por Aranda y Roda, para presentar a Carlos III sus proyectos de reforma. En carta a su hermano, fechada en El Escorial el 17 de octubre, le comunica que Roda le había encargado de parte del rey un informe sobre la reforma de los estudios. Permanece en Madrid hasta fines de año, matizando sus ideas en íntimas y frecuentes conversaciones con el secretario de Gracia y Justicia, y a primeros de 1767, de vuelta ya en Oliva, comienza a redactar su *Plan*, que finaliza en el mes de mayo. El decreto de expulsión, conocido por Mayáns durante su estancia en Madrid, es la base sobre la que se ha de asentar todo el futuro de la enseñanza. «Ninguna ocasión mejor que ésta para reformarse los estudios en España», le escribe el bibliotecario Cerdá y Rico, al enterarse de la noticia.

En su *Idea del nuevo método que se puede practicar en la enseñanza de las Universidades de España*, propone Mayáns, como premisa indispensable, el «método uniforme» en todas las artes y ciencias y en todos los centros docentes, señalando a renglón seguido, que sería conveniente aplicarla primero en una universidad piloto —que pudiera ser Valencia, «donde hay buena disposición para ello»—, a fin de que

(13) *Idem*, leg. 13.191.

«el ejemplo de una Universidad haga ver la facilidad de la ejecución y el beneficio de ella» (14).

Es necesario penetrar un poco en el pensamiento de Mayáns sobre la universidad, ya que sus ideas, aceptadas en principió por el Gobierno ilustrado, informarán los planes posteriores. Al plantear la renovación de los estudios eclesiásticos, aconseja la vuelta a las fuentes primitivas, es decir, Sagrada Escritura, Santos Padres y Concilios, prescindiendo de la escolástica. Propone dos cátedras de teología expositiva (Antiguo y Nuevo Testamentos), pero con el estudio previo del hebreo y del griego, lenguas originales de la Escritura, cuyo conocimiento considera indispensable. Como no existían en España profesores idóneos, es de parecer que el Gobierno facilite la salida al extranjero o la importación de buenos maestros que puedan enseñar tales materias. Admite el estudio de la teología escolástica, pero separado del dogma, como parte de la historia eclesiástica. El derecho natural y la filosofía moral han de estar sometidos a la revelación sobrenatural, pero son indispensables para el teólogo, así como el derecho canónico, que ha de aprenderse por principios y reglas, sin descender a una casuística disolvente. Recomienda con calor las obras de Van Espen, profesor de Lovaina, célebre por sus tesis regalistas y jansenistas, maestro de Febronio y perseguido por la Inquisición.

De forma explícita se manifiesta contra la docencia de los religiosos. Suyas son estas duras palabras: «En la república cristiana no hay gente más insolente que los frailes, porque muchos de ellos son los fariseos de nuestros tiempos, que tienen de su parte a los supersticiosos». En el plan remitido al Gobierno los excluye de las cátedras: «No se ha de permitir que ningún religioso enseñe públicamente, sino dentro de sus claustros y solamente a los de su religión». Justifica esta propuesta con una acusación formal que conviene transcribir: «En las religiones entran muchos para satisfacer el hambre, otros para no trabajar, otros porque sus padres quieren descargarse de ellos, otros persuadidos de los frailes, y pocos por vocación. Y por esto una de las grandes cargas de la República son las Religiones llenas de sujetos inhábiles, los cuales en el siglo podrían ser útiles. Para remedio de este abuso y para que las Religiones solamente tuviesen personas útiles a ellas y al ejercicio de la caridad, convendría que se mandase que nadie entrase en las Religiones para profesar en ellas estudios y ordenarse en órdenes sagradas, sin que antes supiese la Gramática latina y Retórica, Métrica y Poética, y fuese aprobado en dichas artes en

(14) El Plan de Mayáns, que se conserva en el Ayuntamiento de Valencia, ha sido estudiado por Mariano Peset en la parte relativa a los estudios jurídicos, y por A. Mestre, en lo tocante a los eclesiásticos.

la Universidad donde ha cursado. Asimismo, en el clero seglar convendría que nadie recibiese las órdenes sagradas sin que fuese antes aprobado en la Gramática latina, Retórica y Métrica y Poética, con lo cual el clero estaría lleno de personas de provecho».

Notemos la preocupación fundamental de Mayáns por conseguir un profesorado apto para cumplir su delicada misión. Comprende que éste es el punto básico de toda reforma educativa y por ello propone que los futuros catedráticos sean nombrados tras rigurosa oposición, sin favoritismos ni compromisos de escuela, y que se dediquen exclusivamente a su cátedra, mediante un salario digno y suficiente. Para la facultad de derecho especifica los textos y asignaturas de cada curso, incluyendo derecho natural y de gentes por las obras de Heineccio y Puffendorf, ambos expurgados. El derecho español se estudiaría en el quinto curso, por un texto que habría de ser escrito por persona competente. «Nadie pueda abogar —aconseja Mayáns— sin haber primeramente cursado un año entero de Derecho español por las *Instituciones que se manden* aprender, y haber sido aprobado. Y después debe tener dos años de práctica, asistiendo diariamente en los días hábiles a un abogado, en alguna ciudad o villa en donde haya Audiencia, Chancillería o Consejo Real.» Novedad también interesante es la de estudiar derecho «municipal» o foral en aquellas poblaciones, como Valencia, en donde tuviere existencia legal.

Es evidente que estas ideas pecan más bien de moderadas, en orden a la reforma total que necesitaba la vida universitaria. No toca a la estructura de la institución ni propone la creación de nuevas facultades. Se limita a mejorar el profesorado, los textos y los métodos. Pero en su *Plan* la universidad sigue siendo fundamentalmente eclesiástica y jurista. Es una planificación de *calidad,* no revolucionaria en *profundidad,* como hubiera sido necesario en un país atrasado culturalmente. Pero lo cierto es que el informe mayansiano va a modelar la política universitaria de los ilustrados, aunque su nombre queda ingratamente silenciado. Hagamos notar también que a sus ideas vendrán a sumarse otras procedentes del extranjero. En 1755 se traduce el *Modo de enseñar y estudiar las bellas letras,* de Rollin; en 1767 se publica en Madrid el *Proyecto de educación pública,* de Diderot, traducido por Jaime de Abreu; en 1768 aparece el *Tratado de educación pública,* de Morveau, en traducción de José A. Porcel; en 1769 el *Tratado de la educación de las hijas,* de Fenelón, vertido al castellano por Remigio Asensio.

El Gobierno de Carlos III no obra con precipitación ni con negligencia en su política cultural. Cuando los jesuitas abandonan sus casas en abril de 1767, obra ya en su poder el escrito de Mayáns, e in-

mediatamente solicita nuevos informes y proyectos. No se decide, por el momento, a una planificación general que habría de contar con numerosos impedimentos, sino que se inclina por acometer planes concretos e individualizados. Aunque el episodio no es bien conocido, la primera universidad que mereció la atención oficial fue Salamanca. El propio Campomanes fue quien solicitó el plan de reforma salmantina al recién doctorado profesor y futuro obispo de la diócesis, Antonio Tavira y Almazán. La respuesta fue dada sin demora, pues lleva la fecha de 28 de julio de 1767 (15). El 26 de septiembre se requiere de todas las universidades informes oficiales y privados sobre la posible reforma de los estatutos, poniendo de manifiesto los abusos y defectos de la enseñanza y estableciendo un nuevo plan de estudios para cada centro. Contestaron inmediatamente las universidades de Valladolid (16), Oviedo (17), Almagro (18), Baeza (19), Sevilla (20) y Granada (21). No faltaron tampoco los informes secretos de algunos claustrales, como hacen en Sevilla José Cevallos y Luis Germán, en el mes de octubre (22).

A no dudar, el *Plan* más completo y elaborado, que satisfizo plenamente a Campomanes, fue el redactado por Olavide para la universidad de Sevilla (23). Todo él está impregnado del espíritu de Mayáns, e incluso lo sigue literalmente en algunos de sus extremos. Cuando Olavide llega a Sevilla, en calidad de asistente de la ciudad e intendente general del reino, en septiembre de 1767, lleva en cartera varias recomendaciones apremiantes del Gobierno. Una de ellas —no la más fácil, desde luego— concernía al arreglo de la universidad. Para comenzar su labor, redacta un extenso informe, en el que afronta el problema total de la enseñanza en Sevilla, disponiendo para ello de las seis casas que había dejado sin uso la Compañía. Destina la más amplia, la casa profesa, para acoger la nueva universidad, separándola así materialmente incluso del absorbente colegio de Santa María de Jesús. El texto completo del informe, firmado el 12 de febrero de 1768,

(15) Madrid, *Biblioteca Nacional,* Ms. 20.245, núm. 43. Lleva por título: *Copia del Plan que para la reforma de la Universidad de Salamanca escribió el Dr. Tavira, por orden de el Ilmo. Sr. D. Pedro Rodríguez Campomanes, Fiscal de Cámara.* En el excelente estudio de J. Saugnieux: *Un prélat éclairé: Don Antonio Tavira y Almazán,* Toulouse, 1970, p. 32, se afirma que el primer escrito de Tavira es una Representación, de fecha 29 de marzo de 1768.

(16) Madrid, *Archivo Histórico Nacional,* Consejos, leg. 5.483.

(17) *Idem,* leg. 5.450 (3).

(18) *Idem,* leg. 5.439 (1).

(19) *Idem,* leg. 5.440 (2).

(20) *Idem,* leg. 5.478 (1).

(21) *Idem,* leg. 5.446 (1).

(22) Rep. en mi libro *La Universidad de Sevilla...,* parte segunda.

(23) Véase mi edición del *Plan de estudios para la Universidad de Sevilla,* Barcelona, Cultura Popular, 1969.

está refrendado por el arzobispo y por el regente de la audiencia. Después de unas páginas introductorias, que hacen referencia a la situación lamentable de la universidad, propone un *Plan* meditado de reforma que pudiese servir para todos los centros universitarios. Es de advertir que el principal colaborador de Olavide en esta tarea es el manteísta Cevallos, futuro rector de la universidad y discípulo ideológico de Mayáns, con quien sostenía correspondencia desde hacía casi veinte años.

Esta reorganización de los estudios respeta, igual que la del valenciano, la división tradicional de facultades, agregando sólo un curso de matemáticas. Otras novedades eran: examen de ingreso, exclusión del sistema escolástico, utilización de máquinas e instrumentos en las ciencias experimentales, supresión de las diferentes escuelas teológicas y una mayor atención a la filosofía moderna. Aunque no se incluyen materias como la historia, las lenguas vivas y otras, «creyéndolas más propias y acomodadas a las Academias y Juntas particulares, adonde se podrán aprender», hay que destacar como gran novedad la enseñanza de la geometría y de la política: «Nos lisonjeamos —dice— de que estos dos estudios, bien enseñados y seguidos, serán bastantes a hacer en la nación tan feliz revolución que en diez años de tiempo se conozca sensiblemente su reforma y adelanto.» Ambas materias, propuestas con tan ingenuo optimismo, quedarían relegadas al olvido todavía durante varias generaciones universitarias. La sociedad española no estaba aún preparada para acoger a este tipo de profesionales de la ciencia pura o de la política. Sólo se requerían teólogos, médicos y jurisperitos. No obstante, Olavide inyecta nueva vitalidad en las viejas facultades, proponiendo asignaturas de carácter experimental y práctico. Subraya el valor de la anatomía y no deja de pensar en la botánica, química y farmacia, posponiendo estos estudios para los años de especialización fuera de la universidad. En derecho destaca la importancia del natural y de gentes, de la legislación nacional y del enfoque moderno de la abogacía. Reduce la teología al dogma, a la moral y a los textos sagrados, rechazando de plano la escolástica, sin aceptar las concesiones admitidas por Mayáns.

Si el gran avance de este *Plan* está en la facultad de artes, para la que pide rudimentos de física, matemáticas, biología, ciencias naturales y geometría, su mayor piedra de escándalo para la época fue el alinearse en la misma postura mayansiana en contra de las órdenes religiosas, que quedaban excluidas de la universidad, no sólo para enseñar, sino también para aprender. El *Plan* fue aprobado para la universidad de Sevilla el 22 de agosto y llevado a la práctica en 1771. Fue, pues, la primera reforma universitaria que tuvo cierta efectividad,

aunque a la larga no diese fruto duradero. En todo caso, no pasó del ámbito sevillano, si bien sirvió para advertir hasta dónde podían llegar las fuerzas de la minoría reformista. Colegiales de un lado, religiosos de otro y la Inquisición amparando todas las reclamaciones, hicieron imposible la marcha normal del plan, provocaron el encarcelamiento y proceso del asistente Olavide y redujeron considerablemente las esperanzas de un cambio inmediato en la universidad.

No obstante, por toda la geografía española van surgiendo nuevos planes de estudios que intentan aportar algo interesante a esta empresa nacional. Gran parte de ellos han quedado inéditos, pero dan fe del entusiasmo por el tema de la educación, considerado como panacea de todos los males y origen de toda pública «felicidad». Precisamente en Sevilla, en el círculo de Olavide, se trata el tema en forma de concurso privado. Uno solo de estos escritos ha llegado a nosotros. Su autor es Cándido María Trigueros, que lo presenta el 3 de junio de 1768 en sesión ordinaria de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras (24). Sigue la orientación mayansiana en lo tocante al estudio del griego y del hebreo, a los libros de texto y a la dignificación del profesorado. Hace además oportunas observaciones sobre la enseñanza primaria y se completa con un elogio del castellano como estudio básico a todos los niveles. Por otra parte, bien conocido es el constante interés del P. Sarmiento por el problema educativo, patentizado, por ejemplo en su *Discurso sobre la educación de la juventud* (25). Se suceden otros escritos de la misma naturaleza. El 8 de junio de 1769 está fechado un *Discurso crítico-político sobre el estado de la Literatura en España y medios de mejorar las Universidades y Estudios del Reino* (26). De esta época es también el *Plan* redactado por el catedrático de Alcalá Juan Francisco Pastor (27) y los remozados planes particulares aprobados por algunas órdenes religiosas, como los trinitarios (1767), los agustinos (1780), los carmelitas descalzos (1781) y los franciscanos (1782).

Con los informes recibidos fue aprobando el Consejo los distintos *Planes* para las universidades de Salamanca, Valladolid, Santiago y Alcalá, no sin antes nombrar para todas un censor regio por R. P. de 6 de septiembre de 1770, «para preservar las regalías de la Corona y de la Nación en las materias y cuestiones que se defienden y enseñan

(24) Hay copias en la Biblioteca Nacional de Madrid (Ms.20.287) y en la Biblioteca Colombina de Sevilla (84-4-33).

(25) Publicado en *Semanario erudito*, 1789.

(26) Cit. por el P. Lasalde en su *Historia literaria y bibliografía de las Escuelas Pías en España*, p. 69.

(27) *Breve extracto e idea que propone medios y providencias acerca de los Estudios de las bellas letras en Hespaña...* (Londres, *British Museum*, Ms. Room, Eg. 596,62-74).

en las Universidades de estos Reinos». El día 11 de este mismo mes entregó el claustro de Valladolid su informe con el *Plan* propuesto, el cual, retocado por Campomanes, fue aprobado en forma provisional, como el de Sevilla. Se estudiaría gramática, retórica, griego, hebreo, árabe y matemáticas, suprimiendo las diversas escuelas de filosofía y teología, ya que, como dice un claustral, «atados los catedráticos a un autor, se cierra la puerta a la invención, a la industria, al ingenio y al adelantamiento de las ciencias y artes, siendo ésta la causa de la decadencia de los estudios en España». También Salamanca había planteado la misma dificultad en el mes de marzo. Los catedráticos no tenían libertad de enseñanza, por cuanto se veían obligados a seguir los textos de los conventos; «de otra suerte no tuvieran oyentes». Un manteísta insiste, en otro informe de noviembre del 71, en la aplastante mayoría de los religiosos: «También se habían apoderado los Regulares de los mejores asientos y bancos en el General, distribuyéndolos entre sí como les acomoda, dejando siempre a los manteístas los dos bancos peores, en que no caben y padecen la incomodidad de estar de pies y los más distantes de la cátedra, y en todo preferían siempre los Regulares» (28).

Las reformas de 1771 aceptan sólo en parte las ideas de Mayáns, apartándose asimismo de las extremosidades radicales del plan de Olavide. Se han limado asperezas y medidas ofensivas, limitándose las novedades a meros retoques en los programas tradicionales, a fortalecer la disciplina y a variar algo los textos y métodos de enseñanza. Se introduce tímidamente la enseñanza del Derecho nacional y de los Concilios, se aceptan autores como Heineccio, Van Espen, Boerhaave y se impone la teología tomista y el estudio práctico de la medicina (29). A las universidades de Valladolid y Salamanca siguen las de Alcalá (1772), Granada (1776) y Valencia (1786). Mientras tanto se atiende a la reforma de los Seminarios de Nobles de Barcelona (1772) y Madrid (1775), a la secularización y ordenación de la enseñanza primaria (R. P. de 5 de octubre de 1767 y 11 de julio de 1771) y al fomento de la enseñanza laboral en las escuelas patrióticas de las sociedades económicas. Los escolapios, por obra del P. Felipe Scio, publican también un *Plan* de estudios para sus escuelas (30). Capítulo importante de las reformas carolinas es el de los colegios mayores,

---

(28) Madrid, *Archivo Histórico Nacional*, Consejos, leg. 13:171.

(29) MARIANO y JOSÉ LUIS PESET REIG: *El reformismo de Carlos III y la Universidad de Salamanca*, Salamanca, 1969.

(30) C. VILA: «El 'Pla' de reforma del R. P. Felipe Scio, en su aspecto pedagógico», en *Analecta calasanctiana*, núm. 17, 1967.

llevada a buen término por obra de Roda, Pérez Bayer y el obispo Bertrán por los años 1771-1777 (31).

Algo después, en 1779, solicita de nuevo el Consejo un informe general, esta vez sobre los «estudios particulares», con el ánimo de reglamentar la enseñanza privada, en manos de órdenes regulares principalmente, aun después de la expulsión de los jesuitas. El hecho más importante, en orden a la secularización de la enseñanza, es la creación del Seminario patriótico de los Amigos del País de la Vascongada, en el antiguo colegio de Vergara, de la Compañía de Jesús. Concedido el local—aunque se hicieron gestiones para obtener el de Loyola—, se redactó un *Plan de estudios* que fue remitido al Consejo para su aprobación en septiembre de 1769. El proyecto concibe el centro como Seminario de Nobles para hijos del país vasco, sustrayéndolos a la enseñanza extranjera, particularmente de Sorèze, el famoso colegio del mediodía francés. Las enseñanzas del nuevo colegio incluían desde las primeras letras, humanidades, latín, historia, geografía y francés hasta las matemáticas, música y dibujo, sin que faltasen profesores de baile, gramática castellana y religión, que se aprendería por el catecismo de Fleuri. Estas cátedras no dependían del dinero eclesiástico, como solía suceder con los demás centros, sino que estaban cubiertas por la aportación económica de los propios socios, con alguna ayuda estatal. Es admirable comprobar la solidaridad de estos amigos, que incluso desde las lejanas tierras americanas contribuían al sostenimiento de este seminario ejemplar, en la línea de los colegios más modernos de Europa (32).

Comentando el informe dado el año 67 por la universidad de Santiago, suplicaba Campomanes a su majestad «se digne establecer se uniformen todas las Universidades del Reino en cuanto sea posible, por lo que conduce al adelantamiento de la enseñanza pública». En cierto modo, siendo diversos los planes aprobados, se aprecia en todos ellos una misma línea unificadora, debido a la constante intervención del fiscal del Consejo. Esta parece ser la meta deseada con más empeño por los ilustrados. Lo confirma Floridablanca el 18 de noviembre de 1785: «La uniformidad de la enseñanza en todas las Universidades de estos Reinos es uno de los principales objetos que ha tenido el Consejo en los nuevos *Planes de estudios* prescritos modernamente... S. M. juzga que debe rectificarse el estudio en todas y proporcionar el aprovechamiento con uniformidad, ocurriendo al fraude en las

(31) Véanse los conocidos trabajos de SALA BALUST, en especial: *Visitas y reforma de los Colegios Mayores de Salamanca en el Reinado de Carlos III*, Valladolid, 1958.

(32) L. SILVÁN: *Los estudios científicos en Vergara a fines del siglo XVIII*, San Sebastián, 1953.

aprobaciones de cursos y a la desigualdad con que se ganan. Conoce S. M. que, aunque no todas las Universidades se hallan en disposición de adaptar un mismo método de estudios con la extensión necesaria, por la insinuada falta de rentas, todas pueden y deben sujetarse a unas mismas reglas en las materias de estudios, asistencia a las cátedras, duración de cursos, ejercicios de Academias, oposiciones a cátedras, exámenes, etc.» (33).

Al fin, por la real cédula de 22 de enero de 1786, se aprueba un texto único para todas las universidades. El principal obstáculo con que se tropezaba era de tipo económico. Cada universidad era autónoma en la percepción y distribución de sus ingresos, lo que, sin duda, era una rémora importante para cubrir el mismo número de cátedras en todas ellas. A la oposición de carácter intelectual e ideológico venía a sumarse, pues, esta otra efectiva de remuneraciones y salarios. Esta es, a mi modo de ver, la mayor incongruencia del despotismo ilustrado a la hora de programar las reformas: pretender estructurar y orientar secularmente unas instituciones que dependían completamente de fondos eclesiásticos; en definitiva, someter la Iglesia al servicio del Estado.

Por esta real cédula se confirmaban varias disposiciones legales anteriores, en especial del *Plan* de 1771. Los extremos de mayor importancia eran: examen de ingreso en las facultades (latín, griego, humanidades, poética y retórica); revalorización del título universitario, que no se podría obtener más que en las universidades aprobadas; regulación de los días lectivos; supresión definitiva de las alternativas e igualación de colegiales y manteístas en las oposiciones. Por el contrario, se aprobaban los estudios verificados en los conventos de aquellas localidades donde no hubiese centro universitario, lo que equivalía a reconocer la validez de los estudios no universitarios. Para la universidad de Valencia aprobó el Consejo este mismo año un *Plan* separado, que conserva con mayor fidelidad las directrices de Mayáns (34). Presenta la extraordinaria novedad de haber obtenido una subvención real de 20.000 pesos. La universidad de Zaragoza, envidiosa de tanta fortuna, acordó «formar un nuevo *Plan* con las reglas en el modo y forma que prescribe el valenciano, el cual será el fundamento de estudios del que debe hacerse, remitiéndose al Rey para ver si lo aprueba y aumenta las rentas de esta Universidad» (35).

---

(33) Madrid, *Archivo Histórico Nacional*, Consejo, leg. 945.

(34) Este plan ha sido objeto de la tesis de licenciatura de José Luis Peset, próxima a publicarse.

(35) M. Jiménez Catalán y J. Sinués Urbiola: *Historia de la Universidad de Zaragoza*, 1923, II, 82.

Reinado de Carlos IV

El 14 de diciembre de 1788 ocupa Carlos IV el trono de España. Desde hacía seis años estaba pendiente en el Consejo un expediente sobre reforma de los estudios en el colegio de la Inmaculada Concepción, en Salamanca, perteneciente a la Orden militar de Calatrava. Intervienen en el informe el obispo Tavira y Jovellanos, quien redactó en este año el *Reglamento literario e institucional extendido para llevar a efecto el Plan de estudios,* obra maestra de la pedagogía, en opinión de sus editores, que «aún hoy sería de aplicación en muchos aspectos y que entonces necesariamente influyó en la reforma de los estudios en la Universidad salmantina y en otros centros de toda Europa» (36). En abril de 1789 se ordenó una amplia encuesta a todas las universidades, con objeto de volver a plantear la reforma general que hasta entonces no se había logrado a satisfacción de todos. Pero los sucesos inmediatos cerraron las puertas a toda posible realización.

Lo que resulta evidente es el notable desarrollo de las ideas pedagógicas verificado en estos años, quizá como reacción ante los escasos resultados obtenidos. Aumentan las traducciones, los discursos, los artículos periodísticos. Academias y sociedades económicas rivalizan en proponer soluciones al problema docente, sin efecto inmediato. Los dos primeros años de la década de los noventa se caracterizan por la paralización de toda actividad renovadora. El «cordón sanitario» que, en frase de R. Herr, impuso Floridablanca a la nación fue superado en 1792 al ser sustituido por el conde de Aranda. Poco después de su caída, elevado ya Godoy al poder, se erige la universidad de La Laguna y se aprueba el instituto asturiano; pero la presión reaccionaria obligó a suprimir todas las cátedras de derecho natural en julio de 1794. De otra parte, en octubre de 1793 se nombró una junta para que informase de la situación de los colegios mayores. El resultado fue deplorar la reforma de 1771 y proponer una distribución de las becas entre todos los naturales de la hispanidad. En 1795 fueron creados los estudios de medicina práctica en el hospital general de Madrid.

Pasadas las preocupaciones de la guerra con Francia, vuelve Godoy a interesarse por la educación, y solicita, en julio de 1797, diversos informes sobre la materia a destacadas personalidades, como Jovellanos, Saavedra, Melón, Sempere. Vuelven a informar las universidades y pasa todo el expediente a Jovellanos, recién nombrado ministro de Gracia y Justicia. Su escasa participación en el poder impidió la puesta en marcha de su *Plan para arreglar los estudios de las Universidades,*

(36) Caso González: *Reglamento para el Colegio de Calatrava,* Gijón, 1964.

en que se incluían las ciencias exactas y naturales como fundamentales para la reforma

Próximo a finalizar el siglo, los estudio de Medicina reclaman la atención del Gobierno, decidido ahora a fomentar las reformas parciales. El 31 de enero de 1799 se pide informe a la universidad de Salamanca sobre un antiguo *Plan* que suponía la unión de medicina y cirugía, la supresión del protomedicato y la fundación de cinco colegios que, con el nombre de «Facultad reunida», sustituirían a las facultades universitarias. Quedaban localizados en los ya existentes de Cádiz y Barcelona, más los de Madrid, El Ferrol y Pamplona (Burgos y Santiago, posteriormente). Los estudios duraban seis años y eran notables por su modernidad. De la Facultad reunida dependía la Facultad de Farmacia, cuyas ordenanzas y estudios entraron en vigor en 1800 (37). La fusión médico-quirúrgica fue muy efímera, ya que por real orden de 18 de marzo de 1801 se volvió a la situación anterior, con reinstauración del protomedicato y separación de medicina y cirugía. Esta decisión fue tomada por el nuevo ministro, marqués de Caballero, que solicitó más información a todas las universidades antes de tomar decisiones. En mayo de 1802 envió Salamanca a Madrid un nuevo *Plan de estudios* de medicina, inspirado en el de 1799, que es aprobado en 1804 e incluido en el plan general de 1807 La cirugía queda relegada definitivamente a los colegios, quedando en la universidad sólo la medicina teórica (38).

A esta reforma de la medicina sigue en 1802 la unificación de los estudios jurídicos. El exceso de abogados y su deficiente formación dan lugar a las reales órdenes de 29 de agosto y 5 de octubre por las que se ampliaron los estudios en la universidad a expensas de los años de pasantía (39). En diciembre de 1805 el ministro Caballero recibe carta del visitador enviado a la universidad de Santiago. Le comunica que «halló la enseñanza en el mayor descuido», verificando el «atraso de este Cuerpo literario en conocimientos importantes, la insubordinación de sus maestros y el desorden con que celebran sus funciones..., malversación de caudales y aumentos arbitrarios de sueldos» (40). ¡Todo un siglo de órdenes y reformas para llegar a esta situación! ¿Sería realmente imposible conseguir el orden, la disciplina y el progreso universitario?

---

(37) J. L. VALVERDE y J. M. SUÑÉ: «Las ordenanzas del Real Colegio de Medicina de Madrid y la Farmacia», en *Asclepio*, XXI, 1969, pp. 367-381.

(38) J. L. PESET: *El Plan de estudios médicos de la Universidad de Salamanca de 18 de enero de 1804, ibíd.*, pp. 305-318.

(39) M. PESET REIG: «La recepción de las órdenes del marqués de Caballero en la Universidad de Valencia», en *Saitabi*, XIX, 1969, pp. 119-148.

(40) Madrid, *Archivo Histórico Nacional*, Consejos, leg. 13.164.

El 5 de julio de 1807 Carlos IV da el paso definitivo, firmando un decreto en que se dice que, «atendiendo al estado de decadencia en que se hallan las Universidades de mis Reinos por la falta de fondos para la subsistencia de los Maestros y de uniformidad y buen orden en los reglamentos de estudios, con grave perjuicio de la enseñanza pública, he resuelto que se reduzca el número a las de Salamanca, Alcalá, Valladolid, Sevilla, Granada, Valencia, Zaragoza, Huesca, Cervera, Santiago y Oviedo, suprimiendo las de Toledo, Osma, Oñate, Orihuela, Avila, Irache, Baeza, Osuna, Almagro, Gandía y Sigüenza, agregando las suprimidas a las que quedan, según su localidad y mejor proporción. Y para que en todas se logre el buen orden, uniformidad y celo del bien público, quiero que se observe y ejecute en ellas inmediatamente el plan de estudios que en Decreto de hoy he aprobado para la de Salamanca...»

Con esta decisión legal finaliza la historia académica de la universidad del antiguo régimen. Aunque estuvo en vigor en los primeros años de Fernando VII, pronto volvió a autorizarse, aunque con carácter provisional, la vigencia del *Plan* de 1771, preferido por muchas universidades. Las protestas contra el *Plan* de Caballero fueron unánimes. «La discrepancia fundamental —dice Juan Mercader— obedece a dos causas: la primera, la desvalorización que el plan encubre de la lengua latina como instrumento formativo, y segunda, su larga y complicada duración» (41). Desde el punto de vista de la política docente, más parece un retroceso que un avance. En efecto, si se reducían los centros y se aumentaban los años de carrera, en la práctica se cerraban muchos caminos a posibles vocaciones universitarias, cuando el país estaba reclamando lo contrario desde hacía medio siglo. Ciertamente los centros suprimidos no se caracterizaban por su buen funcionamiento —tampoco los demás—; pero esto no justificaba una medida a todas luces impopular y retrógrada. De otra parte, las normas generales de la real orden dejaban sin variación puntos importantes, como la dirección de las universidades, la formación de los claustros y la procedencia y distribución de los ingresos («quedando lo económico en la mayor parte, aun en punto a salarios de maestros, que siempre serán decentes, a las particulares circunstancias de cada una, y procurando todas los ahorros posibles») hasta el punto de suprimir las cátedras que no tuvieran rentas suficientes. Se confirma así la concepción de la universidad como institución eclesiástica, de cuyos fondos depende. En cambio, se pretendía la dependencia total del Estado

(41) J. Mercader: «Algunas ideas sobre educación pública en Cataluña a principios del xix», en *Revista Española de Pedagogía*, núm. 38, 1952, pp. 269-283.

en el terreno académico, que habría de adaptarse al plan aprobado para Salamanca.

Hemos llegado al final del proceso. La planificación universitaria ha pretendido ser hasta finales del XVIII una tarea perfectible y en cierto modo democrática. Hemos visto que se han ido sucediendo las consultas e informes, los planes y propuestas particulares. A todos se ha escuchado y el Gobierno sólo ha dictado normas obligatorias después de solicitar una amplia colaboración de los centros afectados y de los intelectuales más cualificados. La planificación soñada y nunca realizada en su integridad ha consistido más en una labor colectiva, a compás del progreso nacional, que en una imposición oficial. Como dice Sempere y Guarinos «Nada podría contribuir tanto para formar el debido concepto de los adelantamientos que van teniendo las ciencias y las artes en el Reinado de Carlos III, como una historia completa de los Planes de Estudio» (42).

Así, hasta la actuación autoritaria de Caballero, que buscó ante todo la uniformidad, el orden y la disciplina, con un texto legal que no satisfizo a nadie. Pero si esta decepción pudo tener un motivo de retroceso ideológico, los sucesivos anteriores fracasos de la planificación tantas veces intentada habría que buscarlos en una falta de madurez política de los gobernantes, que no supieron llevar a buen término sus sanas intenciones. No en balde estaba todavía en sus comienzos la ciencia de la economía política, cuyo conocimiento habría disipado muchos horizontes. Si toda la política docente del setecientos tuvo un denominador común de secularización, ningún gobernante ilustrado supo —o pudo— llevarlo a sus últimas consecuencias. ¿Cómo hubiera sido posible reformar, dirigir y secularizar la enseñanza sin una previa independencia económica? ¿Quizá pensó alguien que había suficiente con los bienes requisados a la Compañía de Jesús? Ingenua ilusión.

FRANCISCO AGUILAR PIÑAL

Avda. de Bruselas, 59, 5.º B.
MADRID-2

(42) SEMPERE Y GUARINOS: *Ensayo de una Biblioteca...*, IV, 207.

OTOÑO-SALA-WAGRAM

A Isabel Artés Calero.

Cuando se apoyó en la barra y miró para el tumulto, en compañía de la botella de cerveza y los veinticinco años, ignoraba la génesis de esa actitud, de esa gallardía de pelirrojo, hombre castellano, que cuatro años atrás había bailado en las fiestas de Medina. Allí, con el tabaco emboquillado y los calcetines rojos, había dicho a la morena de taberna un «que si bailas» lleno de convicción, y la pachanga tantán afrocubanabossanova de violín había inundado el movimiento y el desmayado ajetreo de la mano húmeda. La chica había asegurado llamarse Concha y tenía los azabaches ojos del desierto, habiendo resultado algo concededora de proximidades, lo que alegró a Onofre sobremanera. Entonces el porvenir era nebuloso, aunque cooperativas agrarias hablaran un poco de futuro. La chica se llamaba Concha, y cuando dejaron de bailar y bebían vino (él la obligó a beber con esa energía que los años neutralizarían) la llamaba Conchita y le hablaba de amor, de tú eres la única para mí y todas esas cosas que se daban en la intimidad relativa de la tierra de Campos, con la verbena de los farolillos chinos y el bochorno y la sueca, y algunos soldados merodeando, y los puestos con el mostrador de madera y las manchas de aceite. Las suecas, las francesas, los franceses, aquéllos con los coches de matrícula de nombres ininteligibles, mostrábanse al pueblo llano indiferentes, espontáneos y reidores y con sus cuerpos orientados desde el momento de poner el pie en la verbena, orientados hacia la cosa árabe del Sur, la Giralda y el imponente silencio de la Córdoba sultana.

Cuando se apoyó en la barra y miraba altanero hacia la vorágine no pensaba demasiado en la historia ni en los ocho años cuando salía con otros y creía los coches huyendo, perdidos en el resplandor de Castilla..., en aquella vida que estaba constituida por algunos juegos y el deseo de dominar al más fuerte.

De modo que estaba allí apoyado en la barra con la cerveza parisiense y observando, sin fijarse demasiado (como el que por primera

vez tiene ante sí el creciente oleaje de un acantilado), aquel ir y venir de negros, españoles, portugueses, argelinos: unos, a orinar; otros, al baileteo de aquellas dos salas.

Océanos estos últimos donde la indefinida orquestilla de la rubia de dos millones de años y cantes interpretaba indefinidas canciones mediterráneas.

Arriba, erguidos sobre la balaustrada, estaban los dos gendarmes por si algo pasaba, escudriñando aquel gemir de razas, aquella violencia de proletarios, aquella locura de la cadera movida y el exilio.

Onofre sacó un franco y pagó. Se puso en marcha, se metió en el río y lo llevaron a la pista. Un pigmeo le guiñó un ojo y él le hizo un ademán amistoso. Una pelirroja como él, con la falda partida y las piernas semejantes a cochinillos de carnecería lujosa, bailaba enfrente a un espigado senegalés que lanzaba espumilla por la boca y fálicos movimientos con las manos. El se paró allí en medio, en jarras, como diciendo al danzante cosmos migratorio: «Aquí estoy yo.»

Dos chachas (una de psiquíatra-ortodoxo-freudiano, la otra de cantante universitario del barrio latino) avanzaban por los pasillos laterales en una trayectoria tangente con respecto al fisiológico pulpo bailador. Onofre sorteó a un argelino que le decía cosas a una prostituta —sí, prostituta; quizá no— y se dirigió a ellas. Eran españolas, y él dijo que si querían bailar. Marta y María, que así se llamaban, dijeron que no, porque si la una bailaba, la otra se tenía que quedar sola, etcétera.

—Entonces —dijo Onofre, conciliador, sonriendo— os invito a lo que queráis. Tenía francos en el bolsillo y estaba contento...; tal vez no fueran los primeros cobrados, pero era lo mismo; estaba contento con aquellas dos chicas, que habían tenido sus problemas, sus asechanzas del demonio y del árabe y del impío en general; que habían dejado años atrás algunas familias no establecidas en Madrid del todo; que —juntas— se habían incorporado al baile, donde el niño bien piensa en la cama y todo eso. Onofre estuvo muy chistoso con ellas; dijo que era de Medina del Campo y que llevaba dos años en París; dijo además que buscaba novia y que las francesas eran unas frescas; que las francesas para pasar un rato nada más; que luego si te he visto, no me acuerdo, y que él había conocido casos (aquí mintió: jamás había ni aun hablado con ninguna de ellas; esto debió ser algún amiguete de la fábrica a quien, a su vez, se lo habían contado probablemente en destartalado *bistrot)* de auténtica desvergüenza.

Marta y María se azoraron. Onofre miró de reojo a una estilizada damisela que cruzó por allí, alguien que no parecía pertenecer a aquel mundo y que —según constató Onofre— no llevaba ropa interior. En-

tonces apareció Manolita, a quien acechaba un italiano boxeador. Onofre, con la sabia envergadura de su dominio de las situaciones, se levantó y, con cara de pocos amigos, le dijo:

—Pero oiga. ¡Qué se ha creído!

El boxeador italiano le miró con desprecio y giró sobre sus talones. Manolita —veintiún años, doctora en corte y confección por la Academia Giner, no virgen en la Casa de Campo una noche, casi llegada a Madrid, con obrero especializado, que la engañó— sonrió y miró a Onofre con gratitud. Este no sabía que seis meses después se iba a casar con ella.

El, que pudo en otro tiempo quedarse en Madrid, en los tres millones de habitantes donde fructificaría el amor de proletaria urbanización, viva la sociología de las grandes urbes; librotes hablando de masificación, la cultura, la subcultura, la subsubsubcultura de la pobreza; la alegría concupiscente del barrio del Pilar, la paz de Moratalaz, Vicálvaro, Alegría, el barrio Blanco, donde en el *maelstrom* de los patios interiores (donde óyense el telediario y las cordiales blasfemias) él podía —como ella, como Manolita— haberse enamorado, y mira por donde tuvo que ser precisamente aquí, en el lánguido otoño del lejano París, donde se conocieran Onofre y Manolita.

Bebieron cerveza. El tiempo pasaba, y los cuatro, de pronto, se pusieron a mirar cómo al marroquí borracho y escandaloso se lo llevaban los agentes, mientras los emigrantes se apartaban porque estaba pataleando. Los altavoces (que de las salas traían la meridional tramontana) se desconectaron. Onofre se levantó, y Marta y María y Manolita, saliendo después al pasadizo, donde pusieron el pasodoble *En el mundo,* con visos patéticos y cotidianos y trágicos y humildes y se despidieron.

Marta se casó. María estuvo a punto de hacerlo, pero la cosa no resultó.

Seis meses después Onofre y Manolita salieron en una foto. Marta y María no dejaron de beber vino tinto, y Maximiliano, el íntimo amigo de Onofre, dijo groserías acogidas con entusiasmo. Algunas veces se preguntaba Onofre —él, que había sido un enemigo del matrimonio, él que había andado con prostitutas en su niñez que llegaron (algunas) a cogerle cariño y (algunas) que no le cobraban—, ... se preguntaba Onofre, caminando por los brumosos barrios de lujo (morada de inteligentes intelectuales, santuarios de activas clases de otro siglo, todavía con dinerete para la alfombra, el pecado y el silencio; baluartes inexpugnables a la navaja del moro, la seducción de la desvalida sin nombre, el hambre del vagabundo, el terror del novio y

la novia a los desalmados sin destino) por qué se había casado con Manolita.

Cuando una noche Manolita le contó que su madre había muerto, entonces él la cogió de la mano y, obligados por las distancias, se tuvieron que despedir, era desarrollar un concepto del amor, de la juventud, mirados por el fabuloso empaque—iluminado de oro del Arco de Triunfo, la tumba del soldado desconocido—, cogerse de las manos y volver a la vida de buhardilla, las escaleras de caracol, las seis de la mañana, cuando la noche se agarra a las perspectivas de los barrios..., destinados a un amor en estrecho habitáculo, la caquita de un niño aún no francés, las fiestas en que se pasea con un cochecito por el parque silencioso, alejado de la solitaria magnificencia de París; oasis de paz podemos llamar a esos parques que Onofre y Manolita frecuentaban para que al niño le diera, le diera el aire, la vegetación, el aliento de la madre-tierra que ellos, por distintas conductas, habían abandonado en su adolescencia.

Podían preguntarse por las razones del amor, él, Onofre, que hubiera frecuentado el pecaminoso Saint-Denis, que hubiera subido las escaleras del santuario de Eros con una especie de consciente necesidad..., allá con los hombres desocupados y nocturnos, indiferentes a la hora, sorteando el mercado de frutas mientras los señoritos comían sopa de cebolla, transportados a una atmósfera de clases contrapuestas por medio de elegantes locomociones..., o el barbado profeta (Onofre hubiera estado, sin duda, allí) que acecha, sin pensar en la niñez, los cubos de basura donde montan guardia las dos novias de nadie, las angelicales caritas de mamá con mala suerte. Onofre «hubiera» llegado allí si no se hubiera casado en una tarde muerta con Manolita.

...si no se hubiera casado en la iglesia en la tarde que llovió, condenado de por vida a la habitación de paredes azules, el ventilador para el bochorno, la escoba automática, el diván-cama-cuna del niño que habría llegado después, con sus ojitos de rata dulce y amorosa, sus blancas manitas..., que a veces Manolita le miraba, sin saber que el ensimismamiento (su trance de la fase anal venía de la tierra, la tierra gris, el campanario, la carretera por la que se huye a una Europa no localizada en el mapa del maestro escuela) era el estar las horas matando el tiempo...

...«¿Qué hacemos?» «Nada...; matando el tiempo...»; «hacemos tiempo para matar el tiempo...»; la madre (que murió y se comía en su derredor bollería recia; que no dejaba hablar a la parentela dolorida y bebedora de buen vino) con el pañolón, apoyadas las manos en las rodillas de madera, mirando para las nubes, para—concretamente—aquella nube con hilillos de acero que parece un cerebro...

Aquellas horas bajo el sol, en el silencio, aquel caminar sobre las hexagonales sombras de las callejuelas..., aquellas horas habían sido la urdimbre del mismo Damián, natural de la blanca y polvorienta Medina, que llegó años después a la parroquia de los españoles, y allí le dijeron que había un sitio llamado Wagram donde se abilaba en español. Acudió Damián un tanto sobrecogido, y hubo un mutuo zarandeo con la negrita casi enana. Pensando: «si me ven en mi tierra», morenito como estaba él, casi guapo, que dos meses más tarde se encontró con Onofre en los reinos de la huidiza palabra callejera, el turístico amor libre, las agresivas cabelleras mesiánicas: Saint Germain-des-Près. Ahí, en la perfumada cuna de unas doctrinas que determinadas clases sociales asimilaron, saludáronse tosca y felizmente. Hablaron de la tierra. Bebían cerveza, daban gritos. Un gato tuvo miedo en la esquina del *bistrot*.

Y una rubia, amante de un delgadito anarquista teórico, les miró ajena. Salió a relucir la mili, como es natural, y los carros de combate y los amigos inevitablemente desaparecidos. Cruzando el puente del Sena irrumpieron los recuerdos de las chicas y los conceptos de la familia y el destino.

—¿Tienes ya trabajo? —preguntó Onofre, terminada la cuarta cerveza, que había conseguido levantar a los espíritus de su letargo y de su no historia en un café vacío de la barriada Odeón.

—No, no lo tengo —contestó Damián, sonriendo como un niño.

—Bueno, no importa; lo buscaremos —repuso Onofre—; tenemos amigos; lo buscaremos, sí. ¿Tienes donde dormir?

—No.

—No importa —dijo Onofre, pidiendo por señas la quinta cerveza.

Oscurecía cuando ocurrió lo de «me he casado».

—¿Cómo? ¿Te has casado? —exclamó Damián, poniéndose una mano sobre la frente.

—Sí; tengo un hijo.

—Te has casado, te has casado —murmuró Damián, ebrio de cerveza y de sorpresa—. ¡Anda!, ¿y con quién?

—Con una chica que no conoces. Nos hemos conocido en París, aquí.

«Vaya, vaya, enhorabuena», se decía Damián, dando un traspiés y pisando lo que ya era la noche: la muchedumbre que huía, ocultándose, disolviéndose en la bruma, en las calles insolidarias y bien iluminadas, al mismo tiempo que ellos dos habían enmudecido yugulando presencias: el novio rico, el novio pobre, la soltera de cara empolvada que compra el pan, el gendarme, la patilla de los niños malhechores, el funcionario ateo que pierde la vista.

Apoyados en el muro del jardín-noche (saltaban las ratas en las aguas y París se extendía —luciérnagas brillantes en la noche aún sin luna— a lo largo de todos los horizontes posibles). Damián le dijo:

—¿Cómo te pudiste casar?

El rostro de Onofre, rojo de la cerveza, no pestañeó en ese momento. Sus ojos habían escapado de sus propios ojos y se ocupaban en acariciar la aceitosa superficie del Sena, navegando —aquellos sus glóbulos oculares preñados de historia— sobre los resplandores-sombras, golpeando tercamente contra el velo de la noche. Pensaba que era de noche, pensaba que por qué estaba allí, en aquel lugar tan absurdo. Que era de noche pensaba. Tenía frío.

—No me lo explico —proseguía Damián, como recitando una letanía—. Tú casado. No me hago a la idea.

Tenía frío y estaba viviendo como una situación de antaño: en los primeros meses de la llegada también había vagabundeado así. También la noche había sorprendido a su cuerpo en parajes extraños. Ahora, sin embargo, era distinto. Ahora estaba con un amigo. Alguien que tenía que andar el camino que había andado él.

—Me casé —dijo maquinalmente—, no sé. No sé por qué me casé. No lo comprendo. Bueno, Manolita, las cosas de la vida.

Tenía frío y empezó de pronto a recordar cómo Damián y él habían sido monagos, y luego, las cosas del pueblo: el robo de la fruta y las verbenas frecuentadas de niños. Salían a la carretera y veían pasar camiones. Damián había querido ser camionero. Onofre se levantó y dijo:

—Vámonos.

A los cinco minutos de la escalinata y las sombras en el laberinto de los fluviales jardines se enfrentaron con la inmensidad de las infinitas avenidas rectilíneas e insomnes: el pornográfico cinema que cierra, la bella prostituta adolescente bajo el farol, el viejito matrimonio eterno, los viejos murmullos y silencios de las celosías asépticas.

—No te pierdes; ¿no te pierdes en París?

—No, no te pierdes. El mapa. Siempre al trabajo. El mapa .Te acostumbras —le respondió Onofre.

Aún habían de beber la última cerveza en el último *bistrot* del mundo, lugar en el que, mientras, sin fuerzas, evocaban difusas imágenes los dos amigos, un hombre y una mujer de mediana edad, vestidos de ropas grises, diminutos y acalorados, se insultaban con aire aburrido. Salieron. Apoyada sobre un tejado en declive, la luna se había detenido a descansar. Ahora caminaban cogidos de los hombros.

Bueno, estaban juntos; no podía uno plantearse ciertas cosas ni el futuro ni aquella historia (ahora no hablaban; caminaban en silen-

cio, completamente borrachos quizá, golpeándose contra las no paredes de las no casas, respirando violentamente, ateridos en su frío solitario) que traía bien próxima Damián, la historia inmediata de una despedida con lágrimas y «cuándo volverás»; la tierra blanda, la tierra blanca, el sol, los restos de una intimidad desperdigada por las tierras intermedias del trigo. Onofre, quien no pensaba absolutamente en nada, llevaba años allí... desde aquella tarde en la que se acodó en la barra-Wagram, y el nivel de miedos, de vértigos, de tristezas pareció disminuir, posesionándose la carne de mozo castellano, la sangre de don Juan de fiesta de agosto, el vigor de una sencilla, más gloriosa experiencia vital, posesionándose todo eso de una salvaje fortaleza. Mirar así a las razas humanas semovientes, haciendo pipí, persiguiendo el amor.

Onofre, que pensaba ahora un poquito —seguía agarrado a su paisano—, le dijo débilmente:

—Espera, ¿dónde estamos? Espera. Nos hemos perdido.

Frente a ellos había casas, bloques de casas compactos, uniformes, de fachadas mudas, sin luz, soñando, aunque súbitamente los bloques, los acantilados de murallas-ventanas-vientres-porterías se rompieran, apareciendo un espacio abierto por una tapia semiderruida.

Damián caminaba delante, y como Onofre no quería pensar, le siguió y llegaron a una vía de un tren. Los cristales rotos de una botella brillaron a la luz de la luna.

Damián seguía andando y pisó la vía, y los zapatos puntiagudos ya empezaban a taconear las duras, nocturnas piedras cuando Onofre miró a los lados y le gritó:

—¡Espera!—tirando de su brazo.

A los nada segundos zumbó en sus narices —atónitas, cansadas, respirando con rabia el bochorno-frío— un tren. Damián, cuando al fin comprendió, se volvió a su amigo y le dijo:

—Macho.

Alguien, en alguna parte, tocaba la guitarra. Cantaban los grillos en el fin del verano húmedo.

—Macho —repitió Damián.

—Manolita —dijo Onofre— se tiene que haber preocupado; —es ya muy tarde—. Entonces se dio cuenta por vez primera que estaba casado. Algo dentro de él se rebelaba contra la estupidez de aquella situación. El pensamiento de Manolita comprimía con ferocidad en su estómago, que necesitaba —tanto que lo pensó— más cerveza, aunque no fuera propiamente el estómago, sino su decisión, su fuerza, una cabeza que se le ponía triste. Damián parecía haberse vuelto loco.

—Me oriento, dijo Onofre. Las últimas sinuosidades espirituales de la cerveza se habían disipado por completo. Ahora parecía iniciarse la verdadera génesis de los verdaderos sentimientos. Sacó un cigarrillo y movió la cabeza. Encendió el cigarrillo. París había muerto y hacía frío y sólo existía él y un compatriota sin domicilio ni empleo. En el oceánico cementerio que era París a esa hora (Onofre se sentía, al menos, vivo en aquel silencio) las vagas pisadas penetrando en la vaga calle—habían abierto una zanja profunda y había que caminar con cuidado por la acera—formaban coágulos de rutina. El antiguo bar, la estrecha panadería, la fachada de flores, el zumbido atroz de la familia numerosa: accedía Onofre a su monotonía.

—No hay luz—le dijo a Damián en el portal—; con cuidado...

En la escalera de caracol la vida de billones de inquilinos había formado vectores de oscuridad. Damián tropezaba cien veces, y Onofre cien veces cerraba los ojos. Cuando llegó a la puerta azul golpeó con los nudillos. Damián, a su lado, respiraba fatigosamente. Antes que nada Onofre vio cómo Manolita estaba llorando.

—Mujer, no llores. Traigo a un amigo. Damián, mi señora. No llores.

La cama-diván estaba hecha, y en la blancura de las sábanas de hilo de emigrante se condensaban los pálidos, tranquilos fuegos fatuos de la muerte de París. Manolita se había sentado en la cama y seguía llorando. Damián alargó la mano y al momento la retiró tímidamente.

—No llores, mujer.

Damián, aquel hombre recién llegado a la ciudad, aprendiz de Wagram, estudiante en el arte de sobrevivir, neo-nato en aquellas arquitecturas, principiante en los rumbos que llevaban al montaje de tinglados matrimoniales como el de Onofre, bajó los ojos y gimió:

—Yo me voy.

Onofre le hizo un movimiento negativo con las mejillas.

Aquella noche, acurrucado en el suelo, sobre unas mantas y sin zapatos con calcetines, oyó muy suavemente por última vez: «No llores.»

JAVIER DEL AMO

Chile, 14.
MADRID (16)

COMO QUIEN SURGE DEL OTOÑO

POETICA

Dejando atrás el peso del rencor,
de cuanta hosca herencia
recibí de la vida, sostenido
por un limpio y oscuro
destino inaplazable,
con los ojos de acero del amor,
la compañía lenta del silencio,
doy armazón a la palabra,
prendiéndome al misterio
de su sentir sonoro.

COMO QUIEN SURGE DEL OTOÑO

A Leandro Silva, *fraternalmente*

—¿Estáis aquí?
—Estamos muertos —dije ensombrecido.
Y sin prestarnos la atención más leve
entró como uno más
de la casa. Llegó meditabundo
como quien surge del otoño,
de una tristeza,
quizás aún más distante de un olvidado sueño.
Y descargó su fardo de alegrías
por los torvos rincones.
Alisó su cansada cabellera
de lluvias y de vientos.

Sentóse a nuestro lado
y fue viviendo todos los aromas
de la estancia. Nos dio
su corazón sencillo
y encendió las canciones ya perdidas
del agua y de los fuegos.
Nos animó a perseverar,
a no sufrir aquella amarga suerte,
y ante nosotros extendió
los cien caminos de la vida.
Nos abrazó al final uno por uno
y poderosa luz infundió en nuestros labios.

Con ojos de agua
le acompañamos hasta el horizonte,
le pedimos una última palabra.
¿Con qué nombre podremos recordarte?
Humo casi la voz,
apenas nos llegaba.
Y desde entonces nuestra vida
sólo ha sido esperar, esperar a un extraño.

LA OLA ARDIENTE TE ARRASTRA

La mezquindad y la calumnia
y sus bastardos mercaderes
extendiéndose en toda tu memoria
como una maldición.
Sordo el violento puño del día machacándote,
estallando tu sangre a cada golpe.
Llegas perdido a casa con el amargo hedor
de la derrota, pero el corazón
en su rompiente rebeldía,
jura que aún no has perdido.
La ola ardiente te arrastra
por la pequeña galería umbrosa.
Vas incendiando
sin darte cuenta las paredes,
los libros, hasta el aire sumiso del hogar,
y todo lo derribas con tu oscura mirada.

Duros ojos viscosos cuelgan por los dinteles,
lenguas torcidas manchan
cuadros y espejos apacibles,
y repisas y muebles se desploman
ante tus pasos desolados.
Toda la hez del mundo mancillando tu lecho,
contagiando con tu presencia a cuanto amaras,
y al fin te encuentras y huyes escaleras abajo,
despavorido,
antes de que también tu casa
deje de ser el único refugio
contra la muerte.

CRUZO LAS NOCHES

Busco tus ojos de agua
en el amanecer de un día nuevo.
La lluvia y mi abandono
me han llevado a estas calles,
a estos bares sin ti donde la noche
aún se esconde. Mis ojos
te buscan ya como si no pudieran
comprender el pasado.
Ahora que tiembla un vasto arenal por mi cuerpo
y que el viento sin límite estraga la esperanza,
siento batir el frío contra bancos y árboles
y como un perro ciego te llamo desolado.
Por largas avenidas voy errante de ti,
por lugares extraños donde nunca estuviste;
y te busco y te escribo palabras que se pierden
por canales y aceras
y con tu nombre hiero a este viento cansado.
Nada ha permanecido desde que te marchaste
y ya no estás como una lluvia de oro
dándole luz y fuego a mi sangre desnuda.
Tosiendo extraviado por lentas madrugadas
cruzo las noches como el agua muerta
tatuado por una cicatriz invisible.

EN ESTA OSCURIDAD

Los pechos de Maj-Gun
como dos girasoles abiertos en la noche.
De Janine, la felina curva
rotando siempre en imprevistos vuelos.
El ronroneo sensitivo
de Concha la cubana
como un beso caliente y derramado.
El extraño batir campanero y solemne
de Ingrid, y Marion con su boca
mordedora y sumisa.

Eran los luminosos, turbios cuerpos
que conocí. Aquellos lechos
brillan aún, palpitan
expandiendo su aroma seminal
por el recuerdo.
                    Ahora
son todas una en la imaginación,
una en mi inconsistencia,
hacia un punto que se alza
sobre esta oscuridad
como un grito perdido en el vacío.

EL DURMIENTE

Olores penetrantes de búcaros dispersos
despiertan el dominio de la noche.
Sostienes la vigilia
y mientras todos duermen,
relees con sosiego un libro
de antigua ciencia del vivir.
Con apretado amor ya le llevas al sueño.
Por el largo pasillo
las torvas sombras que la luz inventa
retornan a su reino de negrura.
Sábanas familiares
te acogen con su cálido murmullo
y su sabido aroma de infancia protegida,

cándidos gestos olvidados, besos
rituales a las estatuillas
que presidían tu buen sueño
y ahora, indiferentes,
bostezan su perdido dominio de temores;
y vuelven los pasillos húmedos
y las sórdidas aulas del colegio
y aquella amarga voz ensotanada
con su oscuro poder.

Sonríes desde la distancia
de aquel tiempo olvidado,
melancólicamente confundido
en los recuerdos de un viejo desván.
Y miras toda la ternura
de tus vestidos cotidianos,
su viva compañía sosteniendo
sobre la silla tu calor.
Ciegas la luz. Silencio crece
en el espacio estremecido.
Débiles brillos de astros
reflejan trepadores ojos blancos,
ramas de grandes árboles
recortan un perfil sombrío,
hojas inquietas como labios, dedos
o aves sorprendidas
cubren la habitación
y el viento las agita en la pantalla
de las paredes. Crece la honda incertidumbre
y es un mar temeroso
el que te anega incontenible.
Su poderoso símbolo
invade la penumbra de la casa

Allí en la temblorosa habitación del fondo
¿vivirá todavía?;
y era hosca impiedad tu única duda.
Un páramo de ausencia cubre entonces
totalmente la vida,
tu angosto miedo llora,
jadea en la almohada
buscando el sueño, su veloz olvido.

Por la memoria cruzan,
igual que una bandera
quemándose en el viento,
los últimos momentos compartidos,
su mano acompañante, la bondad, el refugio,
la medida del mundo en su palabra.
Mas el miedo y la prisa
tiran de súbito las sábanas
y te deslizas con sigilo
por el oscuro corredor.
Allí, en la estancia familiar,
mi padre duerme
y un niño en el rincón más próximo se sienta
y oye latir la vida en cada objeto
con su canto gozoso de efímera verdad
y, como en otras noches olvidadas
de ternura y sosiego,
el sueño se detiene en su sonrisa.

JUSTO JORGE PADRON

Mosa de León, 3.
LAS PALMAS DE GRAN CANARIA.

ORIGENES DEL MODERNISMO EN COLOMBIA: SANIN CANO, SILVA Y DARIO

A fines del siglo pasado los escritores hispanoamericanos eran conscientes de una nueva modalidad histórica que se estaba operando en sus obras de creación: era el advenimiento de cambios fundamentales en la función del arte y en la manera de escribir.

Autores como José Martí, Casal, Gutiérrez Nájera, Darío y Silva leen a los escritores más representativos de fines de siglo: Baudelaire, D'Annunzio, Taine, Poe, J. K. Huysmans, Max Nordeau, y discuten sus obras.

En Bogotá, Baldomero Sanín Cano (1861-1957) está en contacto directo con las nuevas ideas, que asimila fácilmente gracias a sus conocimientos de diversas lenguas modernas:

> Entregado a sus estudios y lecturas, Sanín Cano realizó entonces verdaderos prodigios de autodidactismo. Leía incansablemente, sin prisa, pero sin pausa. Al conocimiento del inglés, del francés, que comenzó a aprender en la escuela secundaria y perfeccionó con su dedicación a la lectura, pudo agregar después, aprendiéndolos casi solo, dada la enorme facilidad que tenía para manejar idiomas extranjeros, el alemán y el italiano. Adquirió más tarde el conocimiento del danés para leer a Jorge Brandes en su propio idioma, y de ese modo le fue fácil también hacer lectura en noruego (1).

Estas dos últimas décadas del siglo XIX en Hispanoamérica eran años de formación, de búsquedas, de hallazgos, de imperiosa necesidad de afirmar una actitud vital y cultural, que Sanín Cano se encarga de encausar en Colombia entre un grupo de escritores jóvenes, con quienes comparte las nuevas ideas, como anota Max Grillo:

> En su empeño de mostrar a las nuevas generaciones las sendas del arte nuevo, se complacía en comentar, ante un público enemigo de todo lo reciente, los libros de autores que apenas eran conocidos en su propia patria, como el austríaco Peter Altenberg, cuyas obras originalísimas eran incapaces de apreciar los filisteos de fin de siglo (2).

---

(1) Esta cita la trae ALFREDO ROGGIANO: *En este aire de América* (México: Editorial Cultura, Biblioteca del Nuevo Mundo, 1966), p. 129.

(2) MAX GRILLO: *Ensayos y comentarios* (París: Editions Le Libre, 1927), página 314. Véase PEDRO HENRÍQUEZ-UREÑA: «Sanín Cano», *Sur*, Buenos Aires, VI, número 23 (agosto, 1936), pp. 133-134.

A fines de 1886 Sanín Cano conoce a Silva en casa de Antonio José Restrepo, en un barrio bogotano llamado Chapinero. El joven poeta acababa de regresar de Europa, después de haber pasado dos años en Francia, Inglaterra y Suiza. Sanín Cano quedó deslumbrado ante la inteligencia de Silva y su refinada sensibilidad. Más tarde el ensayista reconocerá que aprendieron mutuamente, que los dos se beneficiaron de dicha amistad:

> Se ha dicho que mi amistad con Silva ejerció sobre él determinadas influencias. No puedo lisonjearme de tanto; es la recíproca la que resulta evidente. Desde la noche a que me he referido (una noche de las postrimerías melancólicas de 1886) no volví a tratarle hasta pasado mucho tiempo, acaso uno o dos años. Mis preocupaciones de esa época estaban muy lejos de la literatura y el arte. Mi formación intelectual de la escuela y del colegio fue, por desgracia, falsamente científica. Me interesaban las ciencias físicas y naturales; las matemáticas ejercían sobre mí fascinaciones irresistibles. Desdeñaba la novela; la poesía me parecía labor superflua de espíritus descentrados, y no me habría acercado a la una y a la otra a no haber sido por el contacto forzoso que me imponían los estudios lingüísticos, a que era muy aficionado (3).

Sanín Cano constata que al comenzar una íntima amistad con el poeta, «mi concepto de la vida se modificó sustancialmente»:

> Nuestra apasionada amistad tuvo su base en el estudio. Recuerdo con un placer sobrehumano la voracidad con que nos lanzamos uno y otro a la tarea de atesorar conocimientos. Mientras Silva me ofrecía liberalmente el caudal de nociones y de ideas, para mí enteramente nuevas, que encerraban los libros de Taine y de Renan, yo le procuraba algunos filósofos ingleses contemporáneos. Nuestras conversaciones eran orgías ideológicas, en que se ensanchaba considerablemente el horizonte sensible (4).

De 1888 a 1896 Sanín Cano actúa, gracias a su amistad con Silva, como divulgador y propulsor de todas las escuelas, teorías y sugestiones que, por entonces, entran a formar parte esencial o transitoria del movimiento modernista. Dentro de esta nueva promoción ejerce un papel muy similar al de Miguel de Unamuno en la conocida generación de 1898, en calidad de crítico del modernismo y amigo personal de los

---

(3) BALDOMERO SANÍN CANO: «Una consagración», *Universidad* (Bogotá), número 106, noviembre 1928. Este artículo lo reproduce BETTY TYREE OSIEK en su libro *José Asunción Silva: estudio estilístico de su poesía* (México: Editorial Studium, 1968), p. 182.

(4) *Ibídem*, p. 182.

poetas más representativos de esta escuela de Colombia. Un crítico colombiano nos advierte:

> Está claro que este movimiento se habría producido en Colombia sin la ayuda de Sanín Cano, y que Silva, Grillo, Londoño, etc., por sí solos, y nada más que arrastrados por las nuevas corrientes, hubiesen transformado el ambiente intelectual de Colombia; pero la empresa, falta de un capitán, acaso no lograra la unidad de propósito ni la plenitud de realización que alcanzó bajo la dirección de Sanín, que ya dominaba el nuevo terreno y podía coordinar el combate. La acción fue decisiva (5).

El ataque a los «decadentes», como se llamó muchas veces a los modernistas en España y América, tomó formas de verdadera polémica en Colombia, país excesivamente conservador y tradicionalista, donde escritores como el conocido Tomás Carrasquilla publica dos homilías donde señala como falsa, morbosa y excéntrica a la nueva literatura (6). Otros, como Luis María Mora, representante del humanismo «rosarista», critican al maestro Guillermo Valencia por formar parte de un movimiento que altera y falta al respeto de las viejas verdades, como quiere Torres Rioseco:

> El modernismo venía a enturbiar las claras aguas de estas fuentes, a destruir con su sensualismo el puro espejo de espirituales radiaciones; con su culto pagano, la claridad de las eternas verdades; con su individualismo anárquico, la grata aceptación de la preceptiva; con su cosmopolitismo, las ingenuas fórmulas provincianas; con su estilo barroco, la dulce sencillez del lenguaje vernáculo. Esta sociedad de viejo cuño español no podía aceptar de buenas a primeras las modas importadas de París, el pecaminoso ambiente de una literatura de decadencia, cuyos cultivadores eran poetas y prosistas satánicos, tales como Rimbaud, Baudelaire, Corbière, Verlaine, Huysmans, etc. (7).

El combate fue recio. Se fundan nuevas revistas, portavoces de esta nueva escuela, como *La Revista Gris* (1894), que dirige Max Grillo; Sanín Cano sirve de orientador al movimiento desde la dirección de la *Revista Contemporánea,* alambique donde se destilan finas esencias, y el poeta Víctor M. Londoño defiende los nuevos postulados en la *Revista Trofeos,* que en compañía de Cornelio Hispano funda en 1906.

Sanín Cano penetra en los cauces del modernismo al plantearse el problema de lo universal e individual de las culturas, del cosmopoli-

---

(5) RAFAEL MAYA: *Los orígenes del modernismo en Colombia* (Bogotá: Biblioteca de autores contemporáneos, 1961), p. 12.

(6) *Ibíd.*, p. 130.

(7) ARTURO TORRES-RIOSECO: *Ensayos sobre literatura latinoamericana* (México: Fondo de Cultura Económica, 1953), II, p. 59.

tismo europeo y el sentido propio de la cultura provincial o nacional en América. Un crítico argentino nos dice:

> Creo que aquí está claramente definida la actitud de Sanín Cano. Amigo personal de los principales modernistas, a quienes muchas veces aconsejó, orientó y hasta defendió cuando la posteridad quiso atacarlos, comprendió que este movimiento había dejado una herencia beneficiosa para la transformación cultural de América: las nociones de libertad y cosmopolitismo. Con la noción de libertad, la cultura se modela en lo auténtico, necesario, sincero y original (8).

Cuando Guillermo Valencia visita Europa, Sanín Cano le da una carta de presentación para el nicaragüense:

> Con una presentación de Sanín Cano llegó Valencia a París cuando Darío era allí corresponsal de *La Nación*, de Buenos Aires (9).

Nosotros no sabemos si Darío recibió la carta. Más tarde, cuando el nicaragüense habla de Francisco García Calderón, hace una evaluación del colombiano, a quien coloca entre los mejores críticos de su tiempo:

> La sagacidad de intelecto de esta «cabeza» que no sólo pertenece al Perú, sino a todo el continente, se une al vigor y a la rapidez con que abarca y profundiza cualquier cuestión de interés humano. En tales especulaciones, y siguiendo cada cual su idea mental y su modalidad, se junta con Rodó y con Sanín Cano (10).

La obra de Sanín Cano en pro de la cultura sirvió de estímulo a la curiosidad intelectual más selecta de América. Sus valores de ensayista, su amor por la libertad, su participación en los acontecimientos difíciles dentro del país, le merecieron el nombre de «maestro» entre sus conciudadanos y la admiración entre los extranjeros. Henríquez Ureña señala:

> Sanín Cano simboliza en la América española un triple magisterio: el del saber, el de la cultura y el del carácter. Si profundo era su saber, que prestaba autoridad a cuanto escribía; si vasta era su cultura, que le permitía recorrer con arte e ingenio todos los campos de la inteligencia, lo que mejor define su personalidad es su carácter, su conducta rectora y limpia, su actitud de apóstol del pensamiento (11).

---

(8) ALFREDO A. ROGGIANO: *En este aire de América* (México: Biblioteca del Nuevo Mundo, Editorial Cultura, 1966), p. 144.

(9) ALBERTO GHIRALDO: *El archivo de Rubén Darío* (Buenos Aires: Editorial Losada, 1943), p. 273.

(10) RUBÉN DARÍO: Cabezas (Madrid: Editorial Mundo Latino, sin fecha), página 28.

(11) MAX HENRÍQUEZ-UREÑA: *Breve historia del modernismo* (México: Fondo de Cultura Económica, 2.ª edic., 1962), p. 318.

El movimiento modernista en Colombia está, pues, asociado íntimamente con la primera época de Sanín Cano. Después se radica en Europa, dedicándose especialmente a obras de cultura general, sociología o de política. En Londres colabora en la revista «Hispania», que dirigía Santiago Pérez Triana, comentando asuntos de política internacional, y más tarde continúa dicha labor en *La Nación*, de Buenos Aires. Regresa a Colombia y muere en Popayán, al lado de su amigo de siempre, Guillermo Valencia (12).

A. José Asunción Silva (1865-1896)

Nació en Bogotá el 27 de noviembre de 1865 y se educó dentro de un hogar rico, en medio de toda clase de comodidades. Su padre, don Ricardo, participaba de las reuniones literarias de «El Mosaico» y se había dado a conocer como ingenioso autor de cuadros de costumbres. En un ambiente de bienestar y de cultura creció José Asunción, empezando a escribir versos a muy temprana edad.

En el colegio se distinguió por sus modales cultos y lenguaje correcto, unidos a su especial talento, que le atrajeron muy pronto la envidia y animadversión de los condiscípulos. No terminó sus estudios secundarios, y empezó a ayudarle a su padre en el almacén. Espíritu de gran sensibilidad, que no se aviene al medio estrecho bogotano de entonces, eterno desadaptado, viaja a los dieciocho años por Europa, donde se familiariza con las obras de Baudelaire, Mallarmé y otros. Después de dos años regresa con un baúl lleno de libros como parte más importante de su equipaje. Sanín Cano comenta:

> He tenido que hablar de mí mismo para desvanecer una leyenda y reparar una injusticia. No puedo lisonjearme de haber influido sobre la formación intelectual de Silva. En cambio, cuando empezó la amistad estrecha entre los dos mi concepto de la vida se modificó sustancialmente. De Silva recibí la iniciación en las corrientes literarias de la época: Stendhal, Flaubert, los Goncourt, Bourget, Lemaitre, Zola, me fueron conocidos en volúmenes graciosamente encuadernados que él trajera de París. La iniciación prendió con la rapidez del incendio. No había gran diferencia en nuestras ideas (13).

En 1886 aparecen las primeras composiciones de Silva en *La Lira Nueva*, recopilación de José María Rivas Groot. En 1887, cuando sólo

---

(12) Véase el artículo de Carlos Arturo Caparroso: «Dos vidas, Silva y Valencia», *El Siglo*, Bogotá, noviembre 28, 1948, suplemento literario, pp. 1-2.
(13) Sanín Cano: «Una consagración», pp. 182-183.

cuenta veintidós años, se ve obligado a dedicarse al comercio. Y al morir su padre en 1889 Silva tiene que hacer frente a un negocio en bancarrota. Y dos años después, en 1891, muere su hermana Elvira, por quien sentía el poeta un cariño especial.

En 1894, al borde del abismo económico de sus negocios, que van de mal en peor, hace un viaje a Cartagena, donde consigue el nombramiento de secretario de la legación de Colombia en Caracas, gracias a su amistad con dos eminentes hombres de letras que se sucedieron en la presidencia de la República: Rafael Núñez y Miguel Antonio Caro. Con el primero conversará detenidamente en la residencia de El Cabrero, en Cartagena, como nos lo relata Silva en una carta:

> Tres visitas he tenido ocasión de hacerle al doctor Núñez, que me han permitido llevar a cabo la idea que tenía de hacerme conocer y asegurar así probabilidades de seguridad en la conservación del destino; sin vanidad, creo haber producido buena impresión. No le habría dado importancia ninguna a la acogida que él y mi señora Soledad me hicieron, sin la circunstancia de que anoche me llamó a su escritorio, me entregó una carta de su puño y letra para el general Villa y me invitó a colaborar en su periódico *El Porvenir*, lo que prometí hacer desde Caracas (14).

En Venezuela escribe poesías, estudios críticos, novelas, cuentos, y sostiene amistad con los promotores de la revista «Cosmópolis», que constituía la vanguardia literaria de Venezuela (15). Sin embargo, el ambiente cultural de Caracas no le satisface, como bien lo podemos ver en una carta que le escribe a Sanín Cano:

> Anoche, después de haber recorrido todas las librerías y la biblioteca nacional, perdida la esperanza de encontrar un libro legible (las librerías tienen como fondo a Pérez Escrich, De Padua, Pilar S. del Marco y traducciones de Gaboriau), tuve una sorpresa deliciosa (16).

De esta época son sus sonetos «Las almas muertas», «Los cuentos negros», «Los poemas de la carne» y su novela *De sobremesa*, verdadera autobiografía del poeta (17). También publica en *El Cojo Ilustrado*

---

(14) JOSÉ ASUNCIÓN SILVA: *Obras completas* (Bogotá: Edición de Alberto Miramón y Camilo de Brigard Silva, 1965), p. 370.

(15) SILVA publicó un artículo, «Anatole France», *Cosmópolis*, Caracas, vol. II, número 9 (octubre 31, 1894), pp. 125-128.

(16) SILVA: *Obras completas*, p. 370.

(17) Véase el artículo de J. LOVELUCK «De sobremesa, novela desconocida del Modernismo», *Revista Iberoamericana*, vol. XXXI, núm. 59 (enero-junio, 1965), páginas 17-32.

un artículo sobre Rafael Núñez (18), y escribe una poesía, «Ante la estatua», que, en sentir de Guillermo Valencia:

> ocuparía tal vez el primer puesto entre las consagradas a cantar la obra de Tenerani, si el segundo Caro no hubiese con su oda creado el alma de aquel bronce inmortal (19).

Después de unos seis meses de permanencia en Venezuela, decide regresar a su país, y el vapor «Amérique», en que viajaba, naufraga en las costas colombianas y pierde toda su obra.

Todos estos males se acumulan dentro del temperamento hiperestético de Silva: la falta de hogar, la separación de sus mejores amigos que habían salido para Europa, la bancarrota económica de su familia, la muerte de su hermana Elvira y el hastío de vivir en medio de mil pequeñeces provincianas, llevan a Silva al pistoletazo final en medio del corazón. La fatalidad persiguió al poeta hasta más allá de la tumba. Con motivo de su muerte un periódico de Bogotá dio la siguiente noticia: «Anoche se suicidó en esta ciudad José Asunción Silva. Parece que hacía versos» (20).

Sanín Cano, uno de sus mejores amigos, señala que hubiese podido ser el más grande poeta modernista si las circunstancias adversas no lo hubiesen obligado a quitarse la vida en tan temprana edad:

> José Asunción Silva habría sido el poeta máximo y su obra el testimonio más genuino del modernismo si hubiera dedicado toda su inteligencia a la poesía, si hubiera vivido más largo tiempo y si las circunstancias especiales de su vida, del medio en que corrió su existencia no hubieran sido tan poco propicias al mundo natural de sus excepcionales talentos (21).

¿Y cuál fue la influencia de Darío en estos años iniciales del modernismo en Colombia? Rafael Maya responde:

> Ante todo es necesario recalcar que la influencia de Darío fue lánguida y casi nula en los orígenes de la nueva escuela. Silva, por ejemplo, parece que no lo estimaba o, por lo menos, detestaba a sus imitadores, pues se complació en realizar parodias «rubendaríacas» con mucho ingenio. *Prosas profanas* fue publicado en el mismo año en que se suicidó el poeta bogotano; pero la obra de Darío, fragmentaria, era de sobra conocida en estas alturas andinas (22).

---

(18) José Asunción Silva: «Rafael Núñez», *El Cojo Ilustrado*, Caracas, volumen III, núm. 67 (diciembre, 1894), pp. 379-380.

(19) Guillermo Valencia: «José Asunción Silva», *Nosotros*, Buenos Aires, año III (mayo-junio 1909), núms. 20-21, p. 174. Véase la poesía «Al pie de la estatua», *El Cojo Ilustrado*, Caracas, vol. III, núm. 166 (noviembre 15, 1898), páginas 780-781.

(20) Eduardo Carreño: «Silva contra Darío», *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, II, núm. 26, (marzo-abril 1941), p. 107.

(21) Baldomero Sanín Cano: *Letras colombianas* (México, 1944), p. 183.

(22) Rafael Maya: *Op. cit.*, p. 25.

Y el mismo Silva, en una carta dirigida a su madre y a su hermana, fechada a 21 de agosto de 1894, con motivo de una visita al general Rafael Núñez, constata lo siguiente:

> Enrique Román, el hermano de doña Sola, gobernador del departamento, me ha resultado amigo íntimo; habla de ustedes como si hubiera vivido en casa. Es uno de los entusiastas de mi literatura. No se rían ni lo tomen a vanidad si les cuento que él y diez o doce más me han dicho de memoria «Las dos mesas», «Suspiros», «La serenata», «Azahares»; en fin, todo lo que he publicado. Los versos a Rubén Darío los dicen veinte o treinta. «Rítmica reina lírica» forma parte del saludo que me hace cada persona a quien me presentan. Yo me río de la fama literaria, pero francamente no deja de ser cómodo que lo conozcan a uno de nombre y que le traten con las consideraciones con que me tratan (23).

Silva admite en esta carta que sus versos lo saben de memoria «diez o doce», y que «los versos a Rubén Darío los dicen veinte o treinta»; es decir, los del poeta nicaragüense eran más populares, su público era mayor: dos veces o quizá tres. Claro está que habla de un grupo reducido: el gobernador del Departamento y amigos suyos.

B. Influencia de Silva en Darío

La mayor parte de los manuales de literatura no hacen ninguna referencia a una posible influencia de la poesía de Silva en algunos poemas de Rubén Darío. Nos sorprende notar este silencio, aun en obras de crítica literaria más reciente, relacionadas con el modernismo hispanoamericano (24). Fue un escritor venezolano el primero en notar dicha correspondencia, en 1913:

> José Asunción Silva ha ejercido influencia, si no ética, estética en algunos de los más resonantes poetas americanos: Darío, por ejemplo. Sólo que la falta de crítica en castellano contribuye a que esto se ignore...
>
> Recordemos, *sí*, a poetas americanos como José Asunción Silva, a quien silencia deliberadamente Darío y a quien, sin embargo, debe monedas líricas acuñadas con la efigie de este infortunado y altísimo citarista (25).

---

(23) Silva: *Obras completas*, p. 368.

(24) Arqueles Vela, en su libro *Teoría literaria del Modernismo: filosofía, su estética, su técnica* (México: Ediciones Botas, 1949), omite casi por completo el nombre de Silva, a quien dedica sólo unas líneas. Lo mismo pasa con el libro de Anderson Imbert *La originalidad de Rubén Darío* (Buenos Aires: Biblioteca de Literatura, 1967).

(25) Rufino Blanco Fombona: «José Asunción Silva», *La Revista de América*, París, vol. I (i. e. III) (febrero 1913), pp. 191-209; *ibid.*, Betty Tyree Osiek: *José Asunción Silva* (México: Studium, 1968), pp. 147-160.

Blanco Fombona se refería específicamente a un soneto de Darío, «Parsifal», en el cual veía influencias de «Vejeces», de Silva. Y a «Era un aire suave», con el poema «Crepúsculo» del colombiano. Transcribimos aquí algunas estrofas de «Vejeces» para compararlas luego con la composición dariana:

¿Colores de anticuada miniatura,
hoy de algún mueble en el cajón dormida;
cincelado puñal; carta borrosa;
tabla en que se deshace la pintura,
por el polvo y el tiempo ennegrecida;
....
misales de las viejas sacristías;
de otros siglos fantásticos espejos
que en el azogue de las lunas frías
guardáis de lo pasado los reflejos;
arca, en un tiempo de ducados llena;
crucifijo que tanto moribundo
humedeció con lágrimas de pena
y besó con amor grave y profundo;
....
sortija que adornaste el dedo fino
de algún hidalgo de espadín y gola;
mayúsculas del viejo pergamino;
batista tenue que a vainilla hueles;
seda que te deshaces en la trama
confusa de los ricos brocateles;
arpa olvidada, que al sonar te quejas;
barrotes que formáis un monograma
incomprensible en las antiguas rejas:
el vulgo os huye, el soñador os ama
y en vuestra muda sociedad reclama
las confidencias de las cosas viejas!
El pasado perfuma los ensueños
con esencias fantásticas y añejas,
y nos lleva a lugares halagüeños
en épocas distantes y mejores;
¡por eso a los poetas soñadores
les son dulces, gratísimas y caras,
las crónicas, historias y consejas,
las formas, los estilos, los colores.
las sugestiones místicas y raras
y los perfumes de las cosas viejas!

El soneto «Parsifal» corresponde a la época bonaerense de Darío, cuando el poeta penetra en los secretos de la música de Wagner, con-

ducido por un amigo belga, M. Charles Gouffre, escritor y músico, a quien dedicará el poema «El Cisne» en *Prosas profanas.* Dice así:

VIOLINES de los ángeles divinos,
sones de las sagradas catedrales,
incensarios en que arden nuestros males,
sacrificio inmortal de hostias y vinos;

túnica de los más cándidos linos
para cubrir a niños virginales;
cáliz de oro, mágicos cristales,
coros llenos de rezos y de trinos;

bandera del Cordero, pura y blanca;
tallo de amor de donde el lirio arranca,
rosa sacra y sin par del santo Grial:

¡mirad que pasa el rubio caballero;
mirad que pasa, silencioso y fiero,
el loco luminoso: Parsifal!

RUBÉN DARÍO (26)

Al comparar estos dos poemas notamos que hay varias coincidencias: 1. Nacen de un mismo clima: el amor hacia el pasado y las reliquias de ese pasado. 2. Personificación de las cosas en forma vocativa. 3. Enumeración del vocabulario compuesto de elementos religiosos y profanos en Silva, y en Darío depurados al tema religioso. 4. En Silva hay una referencia a «los poetas soñadores» (individuo colectivizado); en Darío, al «loco luminoso», más personal y clarividente.

Silva, poeta metafísico, enumera estas «cosas viejas» mostrando cierta ternura hacia ellas, como si se tratara de su propia alma, porque están impregnadas de «sugestiones místicas y raras», no perceptibles para el vulgo. Las «cosas viejas», al igual que los espejos, tienen la capacidad de guardar y reflejar el pasado. Hay entonces una referencia al paso del tiempo, que el poeta descompone en forma numérica, como recordatorio de edades pasadas. A través del uso de determinadas palabras, Silva muestra el deseo de dominar el tiempo natural, como quiere un crítico norteamericano:

> Aun las cosas viejas, a las que mira con afecto, son amadas por las emociones que las han rodeado y que el poeta puede evocar, llevando así al primer plano el tiempo subjetivo asociado con tales ob-

(26) RUBÉN DARÍO: *Poesías completas* (Madrid: Aguilar, Edición Méndez Plancarte y Oliver Belmás, 1968), pp. 963-964. Los editores no están de acuerdo en cuanto a la fecha de publicación de «Parsifal» y nosotros no hemos podido comprobar la fecha precisa de la publicación de «Vejeces», por eso preferimos hablar de «Concurrencias» en lugar de influencias.

jetos. Hay, además, en la actitud de Silva frente al tiempo, una sugestión de un punto de vista cíclico, lo que permite al poeta aceptar el fluir del tiempo hacia la muerte; el ciclo eterno, aunque cambiante, de nacimientos y muertes es una realidad de la vida que es permanente y, por ende, intemporal en cierto sentido (27).

En «Parsifal», luego de ese desfile de vocativos enumerativos de los dos cuartetos y primer terceto, parece que se truncara súbitamente el poema con el paso del «loco luminoso», que puede ser el mismo poeta Darío. En Silva hay mayor integración: al final vuelve a la idea inicial del poema.

Otros críticos coinciden en notar la influencia musical de Silva en «Marcha triunfal», de Darío, y en otras composiciones de poetas modernos:

> El nombre de Silva adquirió, ligado a «El Nocturno», resonancia continental. «El Nocturno» fue acogido como una revelación en los cenáculos modernistas. La música de esos renglones que ponían al descubierto tan fina sensibilidad y tan pura y noble emoción provocó unánime admiración y entusiasmo. «El Nocturno» quedó consagrado como uno de los grandes gritos líricos de la poesía contemporánea y alcanzó inusitada popularidad, a pesar de que era poesía para exquisitos. En salones y corrillos había quienes lo recitaban de corrido, como más tarde lo hicieron los declamadores de oficio. Abundaron también las imitaciones, generalmente con poca fortuna, aunque, en cambio, la forma elástica de esos versos basados en una cláusula rítmica fue adoptada por altos poetas: así Rubén Darío en la «Marcha triunfal», de base trisilábica (escrita un año después que «El Nocturno»), así José Santos Chocano, que adoptó la base tetrasilábica en «Los caballos de los conquistadores» (28).

Blanco Fombona insiste en la marcada influencia de la obra de Silva sobre Rubén Darío, cuando dice:

> La imitación se acentúa más en otros poemas, en donde el metro adquiere en Darío la propia música de Silva.
>
> ¿Quién no recuerda aquel maravilloso «Aire suave», de Rubén?
>
> *Era un aire suave, de pausados giros,*
> *El Hada Armonía ritmaba su vuelo*
> *E iban frases vagas y tenues suspiros*
> *Entre los sollozos de los violoncelos?*

---

(27) BETTY TYREE OSIEK: *José Asunción Silva: Estudio estilístico de su poesía* (México: Colección Studium, 1968), p. 33.

(28) MAX HENRÍQUEZ-UREÑA: *Breve historia*, p. 137. Y Torres Rioseco dice de Silva que «fue más artista que todos los poetas que le precedieron, porque poseía en alto grado el don de la música interna», en *Precursores del modernismo* (Madrid: Talleres Calpe, 1925), p. 124.

Ese poema de Rubén es no sólo uno de los mejores que hizo en sus buenos tiempos, sino uno de los mejores que existen en lengua castellana. Mucho y con justicia celébrase en tales versos «el aire efectivamente acariciador, como escribe el maestro Rodó, que simula en ellos el ritmo». Pues bien, ese aire ya se había insinuado, suave y acariciador, en versos de Silva. El poeta, en «Crepúsculo», recuerda los divinos cuentos infantiles que todos aprendimos de boca de nuestra madre, o de nuestra abuela, y por donde pasan Barba Azul, Ratoncito Pérez, Caperucita Encarnada y la Cenicienta. De esta última, abandonada en la cocina, mientras los demás parten al baile, refiere Silva, por medio de una vocecilla «argentina y pura» que súbito se le presentó el hada, su madrina, y le dió:

Unos zapatitos de vidrio, brillantes,
Y de un solo golpe de la vara mágica
Las cenizas grises convirtió en diamantes.

Después, el poeta suspira, añorando:

Cuentos más durables que las convicciones
De graves filósofos y sabias escuelas,
Y que rodeasteis con vuestras ficciones
Las cunas doradas de las bisabuelas...

Es el mismo aire que Rodó aplaudía, por suave y acariciador, en aquella noche de fiesta versallesca en que reía la divina Eulalia entre el vizconde de los desafíos y el abate de los madrigales (29).

Para otros críticos, la inquietud del más allá tratada por Silva en «La respuesta de la Tierra» ocurre luego en «Lo fatal», de Darío:

Antes de haber llegado a los veinte años, Silva interroga a la madre tierra, y ese mismo temblor de angustia lo hallamos en los labios de Darío maduro:

Silva: «¿Qué somos?, ¿a dó vamos? ¿Por qué hasta aquí vinimos?»

Darío: «Y no saber a dónde vamos, ni de dónde venimos.» A medida que se ahonda en la lectura comparativa se va notando más claramente cómo Darío se inspira en Silva sin confesarlo jamás.

En el poema «Día de difuntos», José Asunción Silva se adelantó en cuanto a la factura a todos los modernistas y desde luego a Rubén Darío. «En ese poema multimétrico empleó Silva, el primero, diversos metros, no aisladamente, sino entrelazándolos; el de ocho con nueve, como lo hiciera Darío muchos años después en el «Canto a la Argentina» (30).

---

(29) Blanco Fombona: *Op. cit.*, pp. 206-207. Alberto Miramón, después de leer a Blanco Fombona, habla de nuevo sobre la influencia del aire suave y acariciador, utilizando casi las mismas palabras y sin dar una cita precisa. Véase su libro *José Asunción Silva* (Bogotá: Suplemento de la *Revista de las Indias*, núm. 7. Imprenta Nacional, 1937), p. 179.

(30) Alberto Miramón: *Op. cit.*, p. 179.

En Silva, lo mismo que en Casal y Martí, el tema de la muerte aparece en las más conocidas de sus composiciones: en «El Nocturno, en «Ronda», «Día de difuntos», «Murtos», «Psicopatía», etc., al lado de la concupiscencia de la carne:

> Y aun cuando en un soneto innominado hable del «supremo rito de la carne» que «hondas vibraciones encierra», agrega:
>
> *dejadla gozar de la vida*
> *antes de caer, corrompida,*
> *en las negruras de la tierra;*
>
> idea que desarrolló también Rubén Darío, más ampliamente, en el «Poema del otoño» (30).

Y en cuanto a la renovación de la lengua española por medio de neologismos, palabras y giros tomados de otros idiomas, coincidieron también los dos poetas, como bien lo ha señalado un crítico argentino:

> Pues bien: ya en 1894, y con intervalo de pocos meses, Rubén Darío y José Asunción Silva coincidían en un pintoresco ensayo de hispanización del giro inglés. Darío comenta, el 20 de febrero, un relato argentino y, aplaudiendo la conducta de su protagonista, se refiere a él como «ese struglforlífero (sic), ese selfmademant». El 7 de octubre, Silva, joven secretario de la legación de Colombia en Caracas, describe a Baldomero Sanín Cano la prosperidad de Venezuela: «Usted, que... no es ambicioso, no sabe cómo es la fiebrecita de ganar dinero que le entra a un struggle forlífero cuando le pasan por las manos onzas peluconas y luises nuevos y se acuerda de que lo que corre en su tierra son los papelitos grasientos y el níquel de a medio» (32).

Y don Miguel de Unamuno, después de leer las obras de los modernistas, proclama que la de Silva le parece la más original de todas:

---

(31) MAX HENRÍQUEZ-UREÑA: *Breve*, p. 156. En el «Poema del otoño» Darío nos dice:

Gozad de la carne, ese bien
que hoy nos hechiza
y después se tornará en
polvo y ceniza.

consúltese el trabajo de José A. Balseiro «Cuatro enamorados de la muerte: Martí, Gutiérrez Nájera, Casals y Silva», *Memoria del cuarto congreso del Instituto de Literatura Iberoamericana*, celebrado en La Habana (abril de 1949) y el artículo de JORGE CARRERA-ANDRADE «José Asunción Silva, el novio de la muerte», *Cuadernos del Congreso por la libertad de la Cultura*, México, núm. 98 (1965), pp. 374-379.

(32) RAIMUNDO, LIDA: «Notas al casticismo de Rubén», *Revista Iberoamericana*, vol. XXXIII, núm. 64 (julio-diciembre 1967), p. 336.

Y gusto de Silva porque fue el primero en llevar a la poesía hispanoamericana y con ella a la española ciertos tonos y ciertos aires que después se han puesto en moda, degradándose. No sé lo que es el modernismo literario; pero en muchos de los llamados modernistas, en los más de ellos, encuentro cosas que encontré antes en Silva. Sólo que en Silva me deleitan y en ellos me hastían y enfadan (33).

¿Y cuál fue la actitud de Darío frente a Silva? El nicaragüense, a pesar de conocer las dotes y temperamento artístico del vate colombiano, a quien había leído y hasta imitado, lo silencia deliberadamente. Sólo alude a él en tres ocasiones, dedicándole unas pocas líneas. La primera vez que menciona el nombre de Silva lo hace indirectamente al hablar de «Leopoldo Lugones, un poeta socialista», artículo que publica *El Tiempo,* de Buenos Aires, el 12 de mayo de 1896. Allí lo considera como a uno de los primeros innovadores del modernismo:

He dicho que (Lugones) es ante todo un revolucionario y un revolucionario completamente consciente. El sabe por qué sigue los pabellones nuevos. Con Jaimes Freyre y José A. Silva es entre los «modernos» de lengua española de los primeros que han iniciado la innovación métrica a la manera de los «modernos» ingleses, franceses, alemanes e italianos (34).

En el mes de mayo de 1903 Alfredo de Bengoechea publicó en una conocida revista francesa un artículo de once páginas dedicado a José A. Silva, donde lo señalaba como «l'initiateur de mouvement littéraire moderne». Al final de dicho estudio hizo las siguientes alusiones a Darío:

Je n'en dirai pas autant, au risque de m'attirer quelques foudres de Rubén Darío, dont le tapage fait autour de son nom, je ne sais pourquoi, m'agace. Non que je nie l'incontestable talent de l'auteur des *Prosas profanas,* la virtuosité très sûre de sa touche, sa patte de maître. Mais ses vers me font toujours l'effet d'emprunts faits au français. J'y découvre trop facilement les sources de son inspiration. Les Parnassiens, les Décadents, les Symbolistes, tout cela se presse confusément dans ses vers qui, je l'avoue, me font regretter les originaux. Sa langue même fourmille de gallicismes. Rien de tel chez Silva, où l'inspiration, je le répète, reste absolument personnelle. Là est la supériorité de l'auteur du «Nocturno», là son incontestable gloire (35).

---

(33) José Asunción Silva: *Poesías completas* (prólogo de Miguel de Unamuno), Madrid: Editorial Aguilar, 1951, pp. 18-19.

(34) E. Mapes: *Escritos inéditos de Rubén Darío* (Nueva York: Instituto de las Españas, 1938), p. 103.

(35) Alfredo de Bengoechea: «José Asunción Silva, 1865-1869», *Mercure de France,* vol. XLVI (mayo 1903), p. 572. Luego publicó otros artículos: «A propósito de una edición de los poemas de Silva», *La Revista de América,* París, vol. I (i. e. III) (enero 1914), pp. 94-102, y «Opiniones sobre Silva», *La Revista de América*, París, vol. I (i. e. VI) (enero 1914), suplemento, p. 4.

Estos dardos lanzados voluntariamente contra Darío, donde se le atacaba de nuevo por su galicismo mental y se intentaba colocar a Silva por encima del nicaragüense, producirían cierta indignación por parte de Darío. A ello se sumó otro elogio hecho en México en noviembre de 1903, publicado en una revista vocera del movimiento modernista por un poeta mexicano, donde decía de Silva:

> Su principal carácter fue la originalidad vidente. Se adelantó pasmosamente a su época. Desfloró el cordaje de la lira verlainiana cuando Verlaine no había aún nacido a nuestra admiración. Presintió las sutilezas magas de Maeterlinck y de Rodenbach, y antes que este último definió el alma de las cosas; se sirvió de las rimas ricas y de los metros raros que hicieron luego originales a otros poetas. Fue el precursor de la Idea Nueva, el Profeta del Modernismo y el iniciador de los actuales Evangelios (36).

El poeta de Nicaragua lee dichos artículos, y el 24 de enero de 1904 dirige desde Málaga una carta privada a Juan Ramón Jiménez, donde hace los siguientes comentarios:

> Otra cosa. En la revista de Nervo, el poeta Tablada, al hacer un medallón de J. A. Silva, repite una inexactitud afirmada en un número del *Mercure de France* por un señor Bengoechea, de Bogotá. Y es que, para alabar al exquisito y gran poeta que fue Silva se dice erróneamente que el movimiento «moderno» de América se debió a él. Yo no reclamo nada para mi talento ni para mi corta obra, pero sí para la verdad en la historia de nuestras letras castellanas. Es cuestión de fechas. Cuando yo publiqué mi canción del Oro y todo lo que constituye Azul no se conocía en absoluto ni el nombre ni los trabajos de Silva. Más aún: en ciertas prosas de Silva, un entendido ve la influencia de Azul. Bengoechea no dirá la verdad por «patriotismo», y Tablada, por algún otro motivo. Pero en América y España (Valera) tengo yo testigos del origen del movimiento. Verdad y justicia no están demás cuando se piensa y siente de buena voluntad... (37).

Darío se refiere a Silva como «exquisito y gran poeta», y menciona para su defensa que el nombre de Silva era desconocido por la época de *Azul* (1888). Conviene especificar que en verdad era desconocido para el público de América, incluyendo el de su país, pero gozaba de prestigio entre un grupo de amigos que conocieron las primicias poéticas del poeta bogotano.

---

(36) José Juan Tablada: «Máscaras J. Asunción Silva», *Revista Moderna de México*, segunda serie, vol. I, núm. 3 (noviembre 1903), p. 144.

(37) Donald F. Fogelquist: «Te literary collaboration and the personal correspondence of Rubén Darío and Juan Ramón Jiménez», *Hispanic American Studies*, núm. 13 (february 1956), University of Miami Press, p. 23.

Poco después de 1906, Ruben Darío recordaba a Silva entre los propagadores de la literatura nueva en América:

> Entre esos propagadores e intermediarios entre las *élites* más o menos numerosas no podrá nunca olvidarse a Elysio de Carvalho, en el Brasil; a Pedro Emilio Coll y Pedro César Dominici, en Venezuela; a Urueta, Valenzuela, José Juan Tablada y el grupo de la *Revista Azul* y de la *Revista Moderna,* en Méjico; a Luis Berisso, Jaimes Freyre y Díaz Romero, en la Argentina; a Rodó y Pérez Petit, en el Uruguay; a Santiago Arguello, Mayorga, Turcios, Troyo, Acosta y Ambrogi, en Centroamérica; a González y Contreras, en Chile; a Clemente Palma, Román, Albujar y otros, en el Perú; a Silva, Valencia y Darío Herrera, en Colombia; a dos o tres buenos poetas, en el Ecuador (38).

Y luego volverá a insistir Darío que el «grande y admirable colombiano» fue un imitador suyo:

> La parte titulada en Chile, que contiene «En busca de cuadros», «Acuarela», «Paisaje», «Aguafuerte», «La Virgen de la paloma», «La cabeza», otra «Acuarela», «Un retrato de Watteau», «Naturaleza muerta», «Al carbón», «Paisaje» y «El ideal», constituyen ensayos de color y de dibujo que no tenían antecedentes en nuestra prosa. Tales transposiciones pictóricas debían ser seguidas por el grande y admirable colombiano J. Asunción Silva —y esto, cronológicamente, resuelve la duda, expresada por algunos, de haber sido la producción del autor del «Nocturno» anterior a nuestra reforma (39).

Estas declaraciones, hechas por el propio Darío sobre su papel de iniciador del modernismo, son exageradas y ególatras. Ya desde 1907 la mayoría de la crítica está en desacuerdo con dichas aseveraciones:

> Así las respuestas enviadas en 1907 a Gómez Carrillo, director en aquel momento del efímero periódico parisiense *El Nuevo Mercurio,* en el cual se publicaron, como parte de una encuesta sobre el tema, formulada así: «¿Qué ideas tiene usted de lo que se llama modernismo?» Pese a la variedad de las contestaciones, y sin pasar por alto las opiniones de los detractores del modernismo, hay una carencia casi absoluta de definiciones del arte modernista en términos de una expresión afrancesada y alambicada. Al contrario, se transparenta una visión amplia en perfiles estéticos, sociales y filosóficos. Sólo dos colaboradores —Francisco Contreras y Miguel A. Ródenas— a modo de los tradicionalistas señalaron a Darío como iniciador del modernismo (40).

---

(38) Rubén Darío: «El Brasil intelectual», *Letras* (Madrid: Vol. VIII de las *Obras completas,* Editorial Mundo Latino, 1918), p. 55.

(39) Rubén Darío: *El viaje a Nicaragua e historia de mis libros* (Madrid: Edición Mundo Latino, 1919), pp. 176-177. Ya desde 1896 Darío había dicho: «Y he aquí cómo pensando en francés y escribiendo en castellano... publiqué el pequeño libro *(Azul...)* que iniciara el actual movimiento literario americano... (Los colores del estandarte) en *Escritos inéditos,* p. 121.

(40) Iván A. Schulman: *Génesis del modernismo* (México: El Colegio de México, Washington University Press, 1966), p. 13.

Es cierto que el mismo Darío contribuyó a este equívoco con ciertas declaraciones de sus escritos. Así, al referirse a *Los raros,* decía que la obra

> causó en el Río de la Plata excelente impresión, sobre todo entre la juventud de letras, a quien se revelaban nuevas maneras de pensamiento y de belleza... (41).

Este caso es comparable al de la conocida declaración del prefacio de *Cantos de vida y esperanza,* donde se enorgullecía de su labor inicial:

> El movimiento de libertad que me tocó iniciar en América se propagó hasta España, y tanto aquí como allá el triunfo está logrado (42).

Los críticos más recientes del modernismo no aceptan a Darío como iniciador del movimiento:

> Pues en la obra del nicaragüense la innovación en la prosa no aparece hasta *Azul...* en su primera edición (1888), y en la poesía se vislumbran los primeros atisbos innovadores en la segunda edición de Guatemala (1890). En *Prosas profanas,* volumen que establece a Darío como artista refinado del modernismo, no hay un solo poema fechado antes de 1891. Para entonces, Martí había escrito los tres volúmenes más importantes de su poesía: *Ismaelillo, Versos libres* y *Versos sencillos;* Nájera había dado a conocer lo más destacado de su prosa y su poesía; Casal había publicado *Hojas al viento* y escrito casi todos los poemas de *Nieve,* y Silva llevaba ya varios años explorando la expresión musical en la poesía. En vista de estos hechos, la crítica contemporánea ha puesto en tela de juicio las aseveraciones autoenaltecedoras y ególatras de Darío, las cuales parecen haber influido tanto a los historiadores del modernismo que en pos de la muerte de Rubén escribieron sobre el tema (43).

Y en cuanto a la métrica, Darío se acreditaba el honor de haber revivido los versos eneasílabos. Pedro Henríquez Ureña admite que «probablemente Silva precedió a Darío también en la afición al eneasílabo» (44).

---

(41) DARÍO: *Autobiografía* (Madrid, 1920), p. 132.
(42) DARÍO: *Poesías completas,* p. 625.
(43) SCHULMAN: *Op. cit.,* pp. 10-11. Consúltese también su artículo «Los supuestos 'precursores' del modernismo hispanoamericano». *Nueva Revista de Filología Hispánica,* XII, 1958, pp. 63-64.
(44) *Estudios de versificación española* (Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1961), p. 243.

C. Silva, Darío y los seudomodernistas

En la primera época del modernismo surgieron indiscutiblemente grandes poetas, como Martí, Gutiérrez Nájera, Casal, Silva, Darío, etc.; pero al mismo tiempo vino una nube de imitadores baratos, que lograban publicar sus poesías en las primeras páginas de revistas y periódicos. Esta falsa imitación del modernismo mereció los ataques de Silva y de Darío. El poeta colombiano, en una carta dirigida a Sanín Cano desde Caracas, fechada a 7 de octubre de 1894, comenta:

> Su previsión respecto de lectura literaria y científica resultó en parte exacta. Priva el gusto bizantino (de los que creen que Bizancio era una cosa de comer), y Arturo A. Ambrogi, Pedro Pablo Figuerosa, Ernesto O. Palacios, Abraham Z. López Penha van en la primera página de los diarios, tan campantes.
>
> De Rubén Daríacos, imitadores de Catule Mendes como cuentista, etcétera; de críticos al modo de G...., pero que no han estado en Europa, y de pensadores que escriben frases que se pueden volver como calcetines y quedan lo mismo de profundas, están llenos el diarismo y las revistas. En cuanto a la poesía, lo haría a usted feliz si tuviera tiempo de copiarle algunas muestras. Y lo más curioso de todo es que en conjunto la producción literaria tiene como sello la imitación de alguien (inevitablemente), y que si usted tiene la paciencia de leer, no encuentra una sola línea, una sola página, vividas, sentidas o pensadas. Hojarasca y más hojarasca, palabras y palabras, como decía el melancólico príncipe.
>
> Si es curioso usted de darse cuenta del porqué se da el trabajo de estudiar un poco la psicología de los productos, la razón salta a la vista: cultivo científico y lectura de los grandes maestros, cero; vida interior y de consiguiente necesidad de formas personales, cero; atención siquiera al espectáculo de la vida, cero partido por cero. Unas imaginaciones de mariposas, una vida epidémica (45).

El 29 de enero de 1894 *La Prensa,* de Buenos Aires, reprodujo un «palique» de *Clarín* (Leopoldo Alas), que desde España censuraba a los novicios de la «nueva escuela» literaria y decía haber leído «en muchas partes elogios rimbombantes a un don Rubén Darío», al que demostraba no conocer, a pesar del difundido elogio de Valera. Al día siguiente, 30 de enero de 1894, Rubén Darío publica un artículo que titula «Pro Domo Mea», en el cual responde a los ataques de *Clarín,* señalando de paso y en una forma muy clara que él tampoco está de acuerdo con las imitaciones vulgares, sosas, que se hacen en América del modernismo:

> Rubén Darío (...) no tiene la obligación de cargar con todas las atrocidades modernistas, llamémoslas así, que han aparecido en América después de la publicación de su *Azul...*

(45) José Asunción Silva: *Obras completas,* p. 378.

—A Rubén Darío le revientan más que a Clarín todos los afrancesados cursis, los imitadores desgarbados, los coloretistas, etc.

—Yo no soy jefe de escuela ni aconsejo a los jóvenes que me imiten, y el «ejército de Jerjes» puede estar descuidado, que no he de ir a hacer prédicas de decadentismo ni a aplaudir extravagancias y dislocaciones literarias (46).

Vemos bien que en esta última década del siglo XIX surgieron opositores en España y América del modernismo, como también buen número de «imitadores desgarbados», como los llama Darío. Esta opinión de Leopoldo Alas no disminuyó el prestigio literario que gozaba el nicaragüense en Buenos Aires, donde era admirado:

Pero los jóvenes de Buenos Aires lo habían acogido como a un «Mesías literario» —según la expresión de Roberto J. Payró—, y uno de los más fervorosos, Julián Martel, seudónimo de José Miró, el novelista de *La Bolsa* (1891), empleó en su defensa hasta los puños (47).

A este ataque de Darío en prosa se sucede otro de Silva en verso: «Sinfonía color de fresa con leche», dedicado a los colibríes decadentes, publicada en una revista de Cartagena, *El Heraldo* (48).

El 23 de septiembre de 1894 Darío publica un artículo sobre Rafael Núñez en *La Nación,* donde ataca de paso y en forma violenta a aquellos escritores de segunda fila, imitadores falsos del modernismo, que constituyen una verdadera «plaga» en la América de entonces. Al hablar de la profundidad de Núñez, Darío la contrasta con la superficialidad de los imitadores «coloretistas». Oigámosle:

Es un sacerdote del arte; mas su manera no es artística en el sentido moderno. Y más vale así, con su modo magistral, sereno, vigoroso, que si hubiese sido contaminado el «maestro» con la plaga colorista y artística que hoy se despierta en toda la América española, donde, sin comprender que lo primero es el sentido común, y lo segundo, el incesante estudio, muchos inexpertos que contemplan el triunfo de unos pocos vencedores pretenden por el peligroso camino de la imitación llegar a la posesión del arte más elevado, pasando sobre reglas y preceptos y encasquetándose el gorro frigio en regiones donde blancas musas imperiales los miran espantadas

---

(46) MAPES: *Op. cit.,* p. 51.

(47) RAFAEL ALBERTO ARRIETA: «Rubén Darío y la Argentina», *La Torre,* Puerto Rico, año XV, núms. 55-56 (enero-junio 1967), pp. 376-377.

(48) La primera referencia a esta poesía figura en una carta que Silva le escribió a su madre y hermana desde Cartagena el 21 de agosto de 1894. Les dice allí que lo de «'Rítmica reina lírica' forma parte del saludo que me hace cada persona a quien me presentan». SILVA: *Obras completas,* p. 368.

destrozar las flores, manchar las estatuas de mármol, democratizar los alcázares en que reina la más encumbrada y augusta de las jerarquías (49).

Resulta sorprendente observar la reacción de los dos máximos representantes del modernismo en América contra los imitadores de esta escuela que no hacen caso de «reglas y preceptos». Darío, primero cronológicamente, se adelanta al bogotano, y desde Buenos Aires los estigmatiza como «plaga colorista», y Silva, desde Caracas, se mofa de aquellos «que creen que Bizancio era una cosa de comer».

Darío agrega que estas personas carecen de todo «sentido común» y de «incesante estudio». Y Silva, a su vez, arremete contra ellos, señalando la falta de preparación y de vida interior, «cultivo científico y lectura de los grandes maestros, cero; vida interior y de consiguiente necesidad de formas personales, cero. Una imaginación de mariposa, una vida epidémica». Darío emplea un nombre para generalizarlos: «plaga», y Silva emplea un epíteto semejante: «epidémica» para referirse a ellos. Darío señala que siguen «el peligroso camino de la imitación», y Silva observa que el producido de estos señores «tiene como sello la imitación de alguién».

La mayor parte de los críticos y biógrafos de Darío han tomado inescrupulosamente sólo dos líneas de la carta escrita por Silva a Sanín Cano, haciendo énfasis en el término «De Rubén Daríacos», para concluir fácilmente y repetir de texto en texto que Silva no gustaba de Darío o viceversa (50). ¡Cuán lejos están de la verdad aquellos que sólo sondean, que tocan las cosas a flor de tierra! Max Henríquez Ureña constituye una excepción al interpretar imparcialmente esta crítica, resaltando que no está dirigida a Darío, sino a los seudomodernistas, cuando apunta:

Silva, que representaba mejor que nadie el nuevo espíritu de renovación en las letras, deploraba las exageraciones y amaneramientos del mal gusto y el afán de imitar, siguiendo el ejemplo de Rubén Darío, a escritores de tercera fila que sólo tenían en su abono la etiqueta del bulevar parisiense, como Catulle Mendés (51).

Otros críticos se han basado también en la poesía de Silva, donde éste ridiculiza a los imitadores arribistas, para deducir que el poeta bogotano atacaba al nicaragüense. Esta poesía, publicada en 1895 en

---

(49) Mapes: *Op. cit.*, p. 65.

(50) Amado Nervo, en julio de 1896, alude a esta denominación de «'rubendaríacos', calumniando a Rubén Darío, que ha respetado la forma, enriqueciéndola», en «El decadentismo y el castellano», *Obras completas* (Madrid, Aguilar, 1967), I, p. 634. Edelberto Torres habla de «una antipatía inexplicable» de Silva por Darío. «El nombre de Darío escuece a Silva y no lo oculta». *Op. cit.*, p. 243.

(51) Max H. Ureña: *Breve historia*, pp. 151-152.

un diario bogotano, luego de haber sido reproducida en un periódico de Cartagena de fines de 1894, es la causante de estas interpretaciones falsas. La incluimos a continuación:

SINFONIA COLOR DE FRESA EN LECHE

(A los colibríes decadentes)

¡Rítmica Reina lírica! Con venusinos
cantos de sol y rosa, de mirra y laca,
y polícromos cromos de tonos mil,
oye los constelados versos mirrinos,
escúchame esta historia rubendaríaca,
de la Princesa Verde y el Paje Abril,
rubio y sutil.
En bizantino esmalte do irisa el rayo
las purpuradas gemas; que enflora junio
si Helio recorre el cielo de azul edén,
es libelial albura que esboza mayo
en una noche diáfana de plenilunio,
cuando las crisondinas nieblas se ven
a tutiplén.
En las vívidas márgenes que espuma el Cauca,
áureo pico, a la ebúrnea cucurruqueá
de sedeñas verduras bajo el dosel,
de la perlada onda se esfuma glauca,
¿es palmera, es estrella o azul idea?
labra el emblema heráldico de áureo broquel
róseo rondel.
Vibran sagradas liras que ensueña Psiquis.
Son argentados cisnes, hadas y gnomos,
y edenales olores, lirios y jazmín;
y vuelan entelequias y tiquismiquis
de cordales, tritones, memos y monos
del horizonte lírico, nieve y carmín
hasta el confín.
Liliales manos vírgenes al son aplauden,
y se englaucan los líquidos y cabrillean
con medievales himnos al abedul.
Desde arriba Orión, Venus, que Sechis lauden,
miran como pupilas que cintilean
por los abismos húmedos de negro tul
del cielo azul.
Tras de las cordilleras sombras, la blanca
Selene entre las nubes, ópalo y tetras,
urge como argentífero tulipán,
y por entre lo negro que se espernanca,
huyen los bizantinos de nuestras letras
con grande afán.

¡Rítmica Reina lírica! Con venusinos
cantos de sol y rosa, de mirra y laca,
y polícromos cromos de tonos mil,
éstos son los caóticos versos mirrinos;
ésta es la decadencia rubendaríaca
de la Princesa Verde y el Paje Abril,
rubio y sutil.

BENJAMÍN BIBELOT RAMÍREZ (52)

Estos ataques contra el preciosismo modernista por parte de Silva no eran los primeros ni los únicos. Paul Groussac, especie de aduanero de las letras argentinas por aquellos tiempos y director de la revista *La Biblioteca,* ataca también el «rebuscamiento» y «rarezas» de Darío (53). Y el venezolano Blanco Fombona dirige unas quejas directas contra Darío al declarar que:

> el rubendarismo consiste en la más alquitarada gracia verbal, en un burbujeo de espumas líricas, en un frívolo sonreír de labios pintados, en una superficialidad cínica y luminosa, con algo exótico, preciosista, afectado, insincero (54).

Silva se burla, no de Darío, sino «de las modalidades expresivas de los segundones daríanos», en esta poesía dedicada «A los colibríes decadentes», como bien lo ha interpretado Iván A. Schulman (55).

El 3 de mayo de 1895 Darío publica un artículo sobre *Almafuerte* (Pedro Bonifacio Palacios) en *La Nación,* de Buenos Aires. Al hacer un elogio de este escritor argentino, Darío aprovecha la ocasión para atacar violentamente a sus imitadores inescrupulosos:

> En resumen: juzgo que es digna de los que observan altamente la evolución intelectual de nuestra América, la personalidad sincera y vigorosa de Almafuerte, su vuelo sobre la general mediocridad; la manifestación de su pensamiento libre y propia; tanto más en este tiempo, en que nuestra producción, con casos excepcionalísimos en contrario, se reduce a pastosas banalidades que chorrean el aguachirle de la tradición castiza, o esponjados y chillantes globos oratorios, o ridículas eyaculaciones líricas de efebos poseídos de una incontenible brama de estilo; en este tiempo, en que reporteros indoctos discuten ideales estéticos y cretinos mascametáforas hacen la higa ante

(52) El seudónimo de «Benjamín Bibelot Ramírez» corresponde a Silva. Al comparar las versiones de esta poesía dadas por Miramón, Carreño y Edelberto Torres notamos que hay quince divergencias de palabras y hasta se omite un verso completo en la penúltima estrofa «hasta el babel Bizancio de llegarán con grande afán». No hemos podido consultar el original.

(53) CARLOS ALBERTO LOPRETE: *La literatura modernista en la Argentina* (Buenos Aires: Editorial Poseidón, Biblioteca de Estudios Breves, 1955), pp. 26-27.

(54) *El modernismo y los poetas modernistas* (Madrid: Editorial Mundo Latino, 1929), p. 32.

(55) «Reflexiones en torno a la definición del modernismo», en *Martí, Darío y el modernismo* (Madrid: Editorial Gredos, 1969), p. 41.

el altar del Arte, en que el ignorante llama decadente a todo lo que no entiende, y el bachiller ornitocéfalo da vuelta a su rabiosa ruleta verbal; en este tiempo, en fin, en que todo el mundo se cree con derecho a tener opinión; en que de todo se habla, ignorándose todo; en que se confunde en una misma línea y en la más abominable promiscuidad el esfuerzo del intelectual con el cómodo diletantismo de los *sportmen* de las letras y la palabra de los maestros con la algarabía de los colegiales; en que lo mismo pasa el caudal ganado pacientemente por el estudioso que la moneda prestada por la erudición insolvente en el almacén de pedantería de los diccionarios enciclopédicos, Larousse a la cabeza; ese Bon Marché, esa Ciudad de Londres de los superficiales, en que con poco gasto se empingorotan y endomingan y compran sus quincallas y *bric-à-brac* los pavos reales de la nulidad, los mandarines de la ineptitud (56).

En las «Palabras liminares» de *Prosas profanas,* libro publicado en 1896 en Buenos Aires, da otra fuerte queja a esta mediocridad mental, que se nota en toda la América. Un crítico norteamericano observa:

El momento era propicio: el modernismo tenía ya sus adversarios y el medio intelectual estaba caldeado. Con energía Darío sale a la palestra en defensa de su arte. El tono combativo, pues, caracteriza sus palabras sobre la nueva estética, que poco a poco va conquistando terreno e imponiéndose por el talento de sus adeptos (57).

Creemos que Darío se refiere en este manifiesto a aquellos embadurnadores del modernismo que no han hecho caso a las advertencias anteriores del poeta, cuando dice:

a) Por la absoluta falta de elevación mental de la mayoría pensante de nuestro continente, en la cual impera el universal personaje clasificado por Remy de Gourmont con el nombre de *Celui-qui-ne comprend pas. Celui-qui-ne comprend pas* es entre nosotros profesor, académico correspondiente de la Real Academia Española, periodista, abogado, poeta, rastaquouere.

b) Porque la obra colectiva de los nuevos de América es aún vana, estando muchos de los mejores talentos en el limbo de un completo desconocimiento del mismo arte a que se consagran.

c) Porque proclamando, como proclamo, una estética acrática, la imposición de un modelo o de un código implicaría una contradicción. Yo no tengo literartura «mía» —como la ha manifestado una magistral autoridad— para marcar el rumbo de los demás; mi literatura es mía en mí; quien siga servilmente mis huellas perderá su tesoro personal y, paje o esclavo, no podrá ocultar sello o librea. Wagner,

---

(56) MAPES: *Op. cit.*, p. 78.
(57) ALLEN W. PHILLIPS: «Rubén Darío y sus juicios sobre el modernismo», *Revista Iberoamericana,* vol. XXIV, núm. 47 (enero-junio 1959), p. 50.

a Augusta Holmes, su discípula, dijo un día: «Lo primero, no imitar a nadie y sobre todo a mí.» Gran decir (58).

En 1912, cuando Darío publica *Todo al vuelo,* vuelve a recordar todo ese lastre de épocas anteriores al mencionar un poeta de Costa Rica, Aquileo J. Echeverría, a quien admira:

me perfuma y melifica el humor, me brinda el impagable regalo de la risa, de la honradez literaria, después de soportar tanta imitación desatentada, tanto pseudomodernismo, tanta farsa intelectual como los que han invadido la literatura española e hispanoamericana al amparo de la libertad del Arte y de la sinceridad y noble entusiasmo de los iniciadores (59).

Como hemos podido observar, estos ataques de Silva y Darío van dirigidos contra todos aquellos que quisieron ampararse del escudo modernista, sin haber viajado, sin poseer una cultura sólida, con el fin de obtener notoriedad a costa de los iniciadores. A esta crisis se refiere un crítico al comentar:

Tampoco puede negarse que el modernismo, en sus primeros tiempos, exageró la nota, y que los versos de López Penha, Javier Acosta, Peregrino Sanmiguel y Arturo Manrique, publicados en la revista *Esfinge* de este último, no hacían concebir mayores esperanzas sobre el futuro próximo de la nueva escuela (60).

D. Trayectoria de una presunta polémica Silva-Darío

Se ha hablado mucho de una posible polémica o controversia entre Darío y Silva. Y recientemente un escritor mexicano llega hasta afirmar que

Silva sintió inevitablemente, más que una aversión personal de crítico, una profunda antipatía de hombre (61).

Los críticos y biógrafos que hablan de esta «polémica» se basan en una poesía escrita por Silva en 1894: «Sinfonía color de fresa con leche», donde habla de una «historia rubendaríaca», y en una carta del poeta colombiano dirigida a Sanín Cano el 7 de octubre de 1894, donde repite la palabra «Rubén Daríacos».

---

(58) Rubén Darío: *Poesías completas,* p. 545.
(59) Rubén Darío: *Todo al vuelo* (Madrid: Editorial Mundo Latino, 1912), página 91.
(60) Rafael Maya: *Op. cit.,* p. 16.
(61) Jaime Torres Bodet: *Rubén Darío: Abismo y cima* (México: Fondo de Cultura Económica, 1966), p. 113.

Trataremos de señalar, desde un punto de vista cronológico, los hechos que nos pueden ayudar a encontrar la solución de estas diversas opiniones:

1. A fines de 1893 o principios de 1894, Darío escribe una carta al novelista y poeta de poco vuelo Abraham Z. López Penha, natural de Curaçao y radicado en Colombia, donde hace elogios sobre Rafael Núñez. Dice así el nicaragüense:

> Al doctor Rafael Núñez debemos quererlo y admirarlo; y los que están allá cerca, en la patria, deben estar siempre dispuestos a sostener á ese grande hombre, á quien más tarde tendrán que levantar estatuas (62)

2. El 30 de enero de 1894 Darío escribe en *La Nación* un artículo titulado «Pro Domo Mea», donde el poeta responde a unos ataques de *Clarín,* que extiende a los seudomodernistas.

3. López Penha, amigo del poeta colombiano Julio N. Galofre, muestra la carta que le ha dirigido Darío. Galofre, al ver las alabanzas del nicaragüense por Núñez, publica esta carta abierta, donde señala a Darío como adulador del déspota *(La Razón,* 3 de marzo de 1894, pp. 728-730.)

4. López Penha escribe una carta a Darío el 22 de marzo de 1894, donde reprocha la actitud de Galofre, señalándolo como ligero imitador y dando gracias porque, finalmente, ha salido Galofre de Colombia, rumbo a Venezuela. La carta dice así:

> Sr. D. Rubén Darío
> *Buenos Aires*
>
> Mi distinguido amigo:
>
> Sin ninguna de sus muy anheladas, le envío por esta propia ocasión un número de *La Razón,* de Caracas, donde haciendo alusión á unos párrafos de la carta de usted á mí, sale un tal Julio N. Galofre (colombiano) publicando una insolente carta abierta á usted (¡que supongo no se dignará contestar!) Este Galofre es un señor que no ha mucho en esta población, se había dado á imitar el estilo de usted por tan ramplona manera, que me juzgué de muy dichoso cuando supe de su viaje y definitiva ida á Caracas.
>
> Cumple advertirle que á tal señor no hay que tomarlo en serio, pues lo que busca por todo extremo es notoriedad. Quédese usted en su puesto y él con la callada por respuesta. Sé que usted no ha menester de mis consejos, sin embargo me permito explicarle quién es este nuevo Zoilo psicológico, y como rasgo sobresaliente de su carácter quiero decirle que aspira á legislar en poesía, inventando (es su

---

(62) Julio N. Galofre: «Carta abierta a Rubén Darío», *La Razón,* Caracas, núm. 80 (3 de marzo de 1894), p. 728.

decir) lo que él cándidamente apellida poesía americana, de la que se cree inventor.

El mayor castigo que usted le puede dar es no contestarle. Suplicándole tenga la fineza de perdonarme tanta franqueza, y quedando en espera de sus gratas noticias, tengo la satisfacción de hombre siempre su adicto. Amigo y admirador

ABRAHÁN Z. LÓPEZ PENHA
Barranquilla, 22 de marzo de 1894.

P. S.: Le reitero mi súplica de remitirme todo artículo nuevo suyo que salga (63).

5. Rubén Darío permanece callado ante los ataques de Julio N. Galofre. Mientras tanto *La Nación,* de Buenos Aires, publica su artículo sobre Rafael Núñez el 23 de septiembre de 1894.

6. Silva publica «Sinfonía color de fresa con leche» en *El Heraldo,* de Cartagena, a fines de 1894, que reproducen varios periódicos de América. En el mes de octubre le escribe a Senín Cano, donde hace un ataque específico a los seudomodernistas, a los «rubendaríacos», como López Penha, Arturo Ambrogi y otros que no nombra el poeta colombiano, pero que aparecen diariamente en los periódicos de Venezuela, como Gonzalo Picón Febres y Gil Fortoul, adversarios del modernismo.

7. Carmen Granados, poeta bogotano, le escribe una carta a Darío el 2 de enero de 1895, donde acusa a Silva como responsable de estos ataques y le pide que salga a defenderse. La carta dice así:

Bogotá, 2 enero 1895
Señor don RUBÉN DARÍO
Buenos Aires

Amado maestro:

El «Telegrama» de hoy trae unos versos por demas cursis y sosos, firmados por aquel cruelísimo crítico que se ha permitido burlarse, sin comprenderlo, del estilo inspirado y hermoso que usa la escuela de la cual lleva usted el áureo cetro.

Una revista de la ciudad amurallada, que cantó el insigne Heredia y á la cual usted le dedicó una de sus más luminosas páginas, fue la primera en acoger esos malos versos, salidos de la pluma de Silva, de esa pluma que osó destruir nuestras aspiraciones y nuestros ideales.

Quiera el cielo que usted se apoye en esa disparatada composición para hacer su defensa y para confundir a su envidioso detractor, quien se encuentra orgulloso por el inexplicable éxito que ha obtenido su venosiana obra.

---

(63) Seminario Archivo Rubén Darío, Carpeta de Colombia, folio núm. 892.

Por el próximo correo le remitiré un número de «El Celaje» con dos composiciones mías dedicadas a usted: una se titula «Bochorno tropical» y la otra «La Náyade Blanca»; le encarezco su lectura.

Inmediatamente que regrese del campo, á donde pienso ir á hacer las últimas correcciones á mi próximo libro «Auras y Bibelots», volveré a escribirle a usted y a remitirle un ejemplar de esta obra, pues pienso honrar dedicándosela á usted, siempre que usted me lo permita.

Espero de su galantería una pronta contestación.

CARMEN GRANADOS (64).
Calle 6, No. 81.

8. En el mismo mes de enero de 1895, una persona que oculta su nombre bajo el seudónimo de *El Sátiro Fotos* le dirige una carta a Darío, donde hace fuertes acusaciones contra Silva:

Bogotá, enero 8 de 1895
Señor don RUBÉN DARÍO
Buenos Aires

Simpático Rubén:

Mucho me indignó la mofa que hizo a usted y á su escuela un tipo de esta ciudad, en unos versos que publicó «El Heraldo» y que ha reproducido la prensa de Sur América. Supongo que no habrá olvidado usted todo eso del «paje abril, rubio y sutil» y aquel título de «rubendaríacos» que se aplica á Ambrogi y demás embadurnadores de la laya.

Es bueno que sepa que aquel crítico-poeta, que se ocultó bajo un seudónimo, es don José Asunción Silva, actual encargado de la Legación de Colombia en Caracas, en su calidad de secretario de dicha legación.

Le adjunto una composición de Silva de factura extravagante y de idea ajena a fin de que usted se saque el clavo, como decimos por aquí «ojo por ojo y diente por diente» como se acostumbra en cierta parte.

Es conveniente que usted no olvide el inmenso mal que le han hecho á su reputación literaria y que sepa que, aun cuando se le admira, se recibe como ofensa el ser tachado de «rubendaríaco»: consulte el punto con su imitador y amigo López Penha, quien ha declarado que seguirá por un rumbo nuevo.

La venganza es el placer de los dioses; el cerebreo del continente espera que Darío, orgullo de América, castigará á su enano rival.

¡Arriba Rubén! Ha llegado el caso de confundir á un detractor

---

(64) Carpeta de Rubén Darío, folio núm. 4338, Seminario Archivo Rubén Darío, Madrid.

más rubendaríaco que el mismo Darío. Bogotá y la América esperan. ¡Sí! ¡Vendetta!

Salud y que te diviertas.

Tu admirador

EL SÁTIRO FOTOS (65).

P. S.: Te remito otra burla, desprendida de la primera, que te hace el que confecciona los avisos de la «Lotería de Cundinamarca». Dirija la contestación al «Telegrama» o a otro periódico de esta ciudad.

9. El 3 de mayo de 1895 Darío publica un artículo sobre Almafuerte en *La Nación,* donde se refiere a la producción de sus falsos imitadores como «ridículas eyaculaciones líricas», «cretinos mascametáforas», «en que de todo se habla, ignorándose todo», en que se confunde «la palabra de los maestros con la algarabía de los colegiales». Se refiere a los seudomodernistas como a «los pavos reales de la nulidad, los mandarines de la ineptitud».

10. En las «Palabras liminares» de *Prosas profanas,* publicado en Buenos Aires en 1896, Darío ataca de nuevo la falta de cultura y la abundancia del personaje «Celui-qui-ne-comprend-pas». Se trata de un verdadero manifiesto contra los que lo imitan servilmente.

11. Alfredo de Bengoechea, primo de José A. Silva, escritor colombiano, publica un artículo sobre José Asunción Silva en el *Mercure de France* (mayo de 1903), afirmando que su obra poética es superior a la de Darío. Aprovecha esta oportunidad para atacar a Darío.

12. En noviembre de 1903, el poeta mexicano José Juan Tablada publica un medallón sobre Silva en la *Revista Moderna,* de México. Allí lo llama «el Profeta del Modernismo y el iniciador de los actuales Evangelios».

13. El 24 de enero de 1904, desde Málaga, Darío escribe una carta a Juan Ramón Jiménez, donde declara que «en ciertas prosas de Silva, un entendido ve la influencia de *Azul*».

14. Miguel de Unamuno escribe un prólogo para una edición póstuma de las poesías de Silva, donde afirma «que fué el primero en llevar a la poesía hispanoamericana y con ella a las española ciertos tonos y ciertos aires que después se han puesto en moda, degradándose». Esto lo dice en 1908.

15. Guillermo Valencia escribe una réplica al artículo del profesor

---

(65) Carpeta de Colombia, folio núm. 200, Seminario Archivo Rubén Darío, Madrid. Esta carta la reprodujo ANTONIO OLIVER BELMÁS con el título «¡Arriba, Rubén!», en *Revista de Literatura,* Madrid X, núms. 23-24, 1957, pp. 108-110.

salmantino «José Asunción Silva» en la revista *Nosotros,* en 1909. El artículo comienza con dos versos de una composición de Silva:

Le mostré mi poema á un crítico estupendo
y lo leyó seis veces y me dijo: ¡No entiendo!

16. Darío en *Historia de mis libros (La Nación,* 1912) habla de «trasposiciones pictóricas (que) debían ser seguidas por el grande y admirable colombiano J. Asunción Silva».

17. Rufino Blanco Fombona publica un extenso artículo —«José Asunción Silva»— en *La Revista de América* (París, 1913), donde habla por vez primera de cierta influencia de la obra de Silva en Darío, a quien el poeta nicaragüense «silencia deliberadamente».

18. Roberto Liévano publica un artículo —«Silva y Darío»— en la revista *Cromos* el 24 de mayo de 1924.

19. Alberto Miramón, escritor colombiano, publica un libro sobre José Asunción Silva, con prólogo y notas de Sanín Cano, en 1937. Allí habla de la influencia de Silva en Darío, ya señalada por Blanco Fombona. Reproduce además la «Sinfonía color de fresa con leche».

20. Eduardo Carreño, después de haber leído el artículo de Guillermo Valencia sobre Silva, escribe «Silva contra Darío» en 1941.

21. Donald Fogelquist publica «The Silva-Darío controversy», cuyas ideas coinciden con las de Carreño, a quien no lo menciona en dicho estudio.

García Prada publica una réplica: «¿Silva contra Darío?», y se suceden otros artículos más de parte de ambos autores (66).

Después de haber hablado de las relaciones entre Darío y Silva y la opinión que de ellos han dado los críticos, podemos llegar a las siguientes conclusiones:

a) No hubo tal polémica o controversia entre los dos poetas.

b) A pesar de pertenecer a dos hogares de rango social muy diferente, de amar Darío la popularidad y Silva el anonimato, no hay palabras específicas que indiquen «antipatía» de un poeta por el otro. Los dos eran eximios poetas, grandes creadores, y de haberse conocido personalmente, posiblemente habría surgido una amistad —y no admiración, que ya existía— más sólida.

c) El modernismo originó polémicas y trajo imitadores, muchos de ellos de ínfima categoría. Hubo por aquellos años muchos poetas

---

(66) FOGELQUIST, DONALD: «The Silva-Darío controversy», *Hispania* (USA), vol. XLII, núm. 3 (1959), pp. 341-346; *ibíd.*, «More about Silva, Darío y García Prada», *Hispania*, vol. XLIII, núm. 24 (diciembre 1961), pp. 572-574; CARLOS GARCÍA PRADA: «¿Silva contra Darío?», *Hispania,* vol. XLIII, núm. 2 (mayo de 1960), pp. 176-183; *ibíd.*, «¿Qué se propone Fogelquist?», *Hispania,* vol. XLIV (1961), pp. 307-311.

«rubendarianos» o «rubendaríacos», para los cuales la construcción de un poema se limitaba a volver a unir, mecánicamente ya, los ritmos y colores que en el maestro habían sido hermosa creación nueva. Escritores como Abraham Z. López Penha, Arturo Ambrogi, Julio N. Galofre y otros miles más merecieron los ataques de Silva y de Darío en 1894 y 1896 especialmente, desde Caracas y Buenos Aires, donde los dos poetas representaron cargos diplomáticos.

d) El Modernismo no tuvo un jefe único, un solo iniciador; surgió espontáneamente en varios lugares del continente, donde un puñado de hombres, casi sin conocerse entre sí, sintieron la urgente necesidad de reaccionar contra un lenguaje fosilizado de la prosa y verso en lengua española de la época.

e) Cuando Silva publicó su poema «Sinfonía color de fresa con leche» y su carta a Sanín Cano de 1894, donde habla de «rubendaríacos», se refirió específicamente a los falsos imitadores de la primera etapa del modernismo esteticista. Los modernistas escogían cuidadosamente las palabras, y de haberse referido Silva a los imitadores generales de Rubén Darío, los habría denominado «rubendaríanos» y no «rubendaríacos», que tiene una significación peyorativa. En el mismo sentido lo entendió Darío, que, a pesar de todas las cartas escritas y consejos de amigos para que se vengase del poeta colombiano, permaneció callado. El mismo Darío se refirió a la producción literaria de éstos como especie de «eyaculaciones líricas», de «mascametáforas».

No iba la protesta dirigida contra Darío, como tampoco lo fuera más tarde el soneto de González Martínez «Tuércele el cuello al cisne» contra la persona del nicaragüense, sino contra su supervivencia servil en manos de poetas de ínfima categoría.

f) Darío, cuando habló de Silva, se refirió a él como «grande y exquisito poeta», como uno de «los primeros que han iniciado la innovación métrica a la manera de los modernos ingleses». Más tarde, cuando escritores regionalistas trataron de poner al colombiano en un plano superior al suyo, Darío utiliza las armas de sus adversarios y pone una sola vez a Silva, como seguidor suyo, de técnicas usadas en su *Azul*. Silva hace una alusión a Darío con motivo de su visita a Cartagena desde donde escribe una carta a su hermana y a su mamá. Allí admite que las poesías del nicaragüense son más populares que las suyas.

Conviene aclarar que el Darío de *Prosas profanas* se dejaba llevar por toda clase de evasiones y amaneramientos que no estaban en armonía con el arte más auténtico y con la actitud quizá más metafísica del poeta de «Los Nocturnos». Pero no existen palabras espe-

cíficas que antestigüen una antipatía del colombiano por Darío o viceversa. Recuérdese que el modernismo fue polifacético y que el mismo Martí se negó al exotismo, sin que esto indique «polémicas» entre sus mismos representantes, conscientes de una misión: reformar la lengua española (67).

PUBLIO GONZALEZ-RODAS

Université de Montréal
Etudes Hispaniques
Case Postale 6128
MONTREAL, 101. Canadá.

(67) RICARDO GULLÓN: *Direcciones del modernismo* (Madrid: Editorial Gredos, 1963), p. 101.



NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de Notas

TEMAS Y PROCEDIMIENTOS EN LA POESIA DE JOAN BROSSA

La cohesión interna de la poesía de Joan Brossa —perceptible desde su volumen inicial, *Fogall de sonets* (1943-48) hasta *Avanc i escampall* (1953-59), que cierra *Poesia rasa*[1] (la producción posterior del poeta es aún conocida demasiado fragmentariamente para poder hablar de ella de una manera global)— constituye, como pocas veces ocurre en el curso de la historia literaria catalana, un *corpus* autónomo, en constante desarrollo y transformación: un mundo poético propio, cerrado y al mismo tiempo en evolución permanente. (Y ello hasta el punto de destruir la retórica tradicional y, finalmente, la palabra misma: estoy hablando naturalmente, de la más reciente etapa de poesía concreta, que, como las anteriores muestras de aquello que podríamos llamar «antipoesía» —tendencia desmitificadora iniciada en *Em va fer Joan Brossa* [1953]— queda un poco al margen de mi propósito crítico actual, que es básicamente el de establecer un primer catálogo de imaginería, temas y procedimientos estilísticos, ausentes casi totalmente, por definición, de la «antipoesía» y, con más motivo aún, de la poesía concreta.)

Fogall de sonets, libro-clave de bóveda de la primera poesía brossiana, constituye un caso único en la literatura catalana y casi me atrevería decir que un caso límite en el contexto de las literaturas europeas contemporáneas. Se trata de una aplicación arriesgadamente literal del principio de la escritura automática y, al mismo tiempo, de un esbozo revelador de algunos de los temas y procedimientos que serán constantes de la obra brossiana. Efectivamente, una de las singularidades de esta obra radica en el hecho de que ni siquiera cuando es más ideológica —es decir, cuando se trata de poesía realista, directa, incluso de combate— deja de lado las constantes propias del período automático, que normalmente responden a arquetipos del inconsciente colectivo o a obsesiones muy definidas de la personalidad

[1] Col. lecció Cinc d'Oros. Editorial Ariel. Barcelona, 1970.

del poeta. La empresa fundamental de la poesía brossiana ha sido, en último término, la superación del círculo vicioso que hacía del vanguardismo y el realismo dos tendencias irreconciliables: un Neruda, un Aragón, dejaban de lado muchas de sus aportaciones estilísticas y temáticas del período surrealista y volvían a algunos procedimientos de la estética tradicional para escribir poesía realista.

Brossa, trabajando bajo otro condicionamiento histórico y perteneciente a otra generación, ha sido paradójicamente más lúcido, o, cuando menos, ha tenido tiempo de comprobar cómo se hundían muchas de las ilusiones que había despertado el retorno al realismo tradicional, y ha podido aportar esta experiencia a su poesía arraigada en la realidad del país. La obra de Brossa es, pues, una encrucijada decisiva en la evolución de la poesía de vanguardia; la incorporación del vanguardismo a una temática conexa con la realidad no supone en ella ninguna contradicción de términos. Estas notas, que tienen el propósito de ser principalmente un primer sondeo estadístico, no aspiran sino a abrir un camino que en cualquier caso habrá de completarse con estudios posteriores sobre otros aspectos léxicos y estilísticos de la poesía brossiana.

El primer tema de la poesía de Brossa —de hecho, el primer tema de cualquier poeta— es la palabra misma. Esta preocupación es, en el caso de Brossa, tan capital que determinará progresivamente el desnudamiento de su poesía, concentrada cada vez más sobre la fuerza inmediata de las palabras cotidianas: proceso de fascinación por la palabra parecida a la fascinación por el concepto propia de la poesía barroca, pero que conducirá a resultados completamente antagónicos, principalmente debidos a la evolución ideológica de nuestro poeta. Esta obsesión por la palabra se traducirá pronto en *calembours* y juegos fonéticos. Un final de verso, en *Fogall de sonets* («La muntanya de l'Orsa», *Poesia rasa*, p. 77) dirá (subrayemos también el encabalgamiento brusco con el verso siguiente):

> *Un peix dins el fanal,* damunt un munt de
> *Pedres.* [2]

(He dejado en redonda, como haré cada vez que sea necesario aislarlas del contexto, las palabras del caso.) Más sutilmente, en *Romancets del Dragolí* («El capità Matamoros», *Poesia rasa*, p. 114):

> *¡El rei moro de Granada,*
> *Se l'emporta a l'Empordà.* [3]

---

[2] *Un pez en el farol, sobre un montón de / piedras* (traducción meramente literal, como todas las que siguen. Por lo demás, gran parte de la obra de Brossa, basada en valores semánticos, pierde sentido traducida.

[3] *El rey moro de Granada / se lo lleva al Empordà.*

Y en *Sonets de Caruixa* («Rosa de sempre», *Poesia rasa*, p. 140).

Carbó cabró *amb què vaig ser cremat* [4]

Y, aún, en *Catalunya i selva* («El gran niu», *Poesia rasa*, p. 285).

Carrega avui la tarda; la lleona
Té la galleda a la muntanya i pensa
En mar i mare [5].

Del juego de palabras pasaremos muy pronto a la fascinación por la palabra pura, por la palabra inventada, sin sentido. Unos cuantos ejemplos: en *Romancets del Dragolí* («La sirena de la nit», *Poesia rasa*, p. 97), este final sorprendente:

Badic,badac,llanut,llanat,
Banyc,banyec,banyuda,banyut,
Camacurt,becaruc banyuda,
Banyega,flairit,flairut. [6]

Estas palabras se mueven aún dentro de un campo semántico conocido [7], aunque sea imposible de «traducir» su sentido. Pronto, sin embargo, encontraremos ejemplos imposibles de emparentar con ninguna etimología usual, y aún más inquietantes por el hecho de contrastar violentamente con un contexto que no hacía esperar esta irrupción de palabras extrañas. Veamos dos ejemplos característicos. Uno, también de los *Romancets del Dragolí* («El rellotge de sol», *Poesia rasa*, p. 109):

Fer giravoltar el paraigua
Mai cap bé no pot portar.
Maritunga orinupa,
Maratunga xuripà. [8]

El otro, de *Sonets de Saruixa* («Sonet de l'anyell indòcil», *Poesia rasa*, página 158):

Que la poma rodona que ha plogut
Es puny superior que agafa i mulla
—Fumanya! Ulmut!— *la meva solitud.* [9]

---

[4] *Carbón cabrón con el que me quemaron.*

[5] *Carga hoy la tarde; la leona / tiene el cubo en la montaña y piensa / en mar y madre.*

[6] Intraducible (cfr. nota siguiente.)

[7] *Badic, badac,* relacionables con *badar,* creo que en la acepción de «estar contemplando algo»; *llanut,llanat,* de *llana,* «lana»; el tercer verso, de «*banya*», «cuerno», y así sucesivamente.

[8] *Voltear el paraguas / nunca será para bien / Maritunga orinupa, / Maratunga xuripà.*

[9] *Que la manzana redonda que ha llovido / Es puño superior que coge, y la moja / Fumanya! Ulmut! mi soledad.*

Dejando de lado ahora la posible implicación lúdica del primer caso, teniendo en cuenta las características popularistas de los *Romancets del Dragolí,* creo que es importante subrayar que en ambos casos la aparición de palabras extrañas adopta un aire de invocación y se produce dentro de un contexto de magia (magia popular en el primer caso; visión suprarreal en el segundo). Se trata, pues, de un efecto estilístico que tiene por objeto remedar las palabras secretas de los conjuros mágicos mediante la invención de palabras. (De hecho, este procedimiento era frecuente para crear un clima de misterio o exotismo en la poesía romántica: Víctor Hugo nos proporciona muchos ejemplos, particularmente en *La légende des siècles.)* En el caso de Brossa, se trata de comunicarnos una visión mágica de la naturaleza, relacionable, de un lado, con las tradiciones populares, y del otro, con arquetipos del inconsciente y con determinadas tradiciones místicas —principalmente orientales, aunque libremente elaboradas— que responden a ellos. El mundo de la magia popular, de los cuentos o de las supersticiones del campesinado catalán, es a menudo muy visible. Así, en *Fogall de sonets,* el tema de la pata de conejo («Flama edificada», *Poesia rasa,* p. 48) y, en el mismo libro, el de la camisa puesta al revés, que Brossa conoce por tradición popular:

La camisa al revés és un encert [10]

(«Tro estrellat», *Poesia rasa,* p. 79.) Volvemos a encontrar este tema en *Romancets del Dragolí* («El ventall fresc», *Poesia rasa,* p. 118):

Dur camises al revés
No ho deurien consentir. [11]

También típicamente popular catalán, el tema del decimotercer viento. Un ejemplo, de *Sonet de Caruixa* («Primer nocturn», *Poesia rasa,* p. 123):

La lluna resta fora al vent tretzè [12]

Y del mismo libro («Devorada nebulosa, II» *Poesia rasa,* p. 134):

Damunt els pics, el tretzè vent més alt [13]

Por afinidad, el tema de la decimotercera campanada del reloj, que

[10] *La camisa al revés es un acierto.*
[11] *Llevar al revés camisas / no debiera permitirse.*
[12] *Se queda fuera la luna, en el decimotercer viento.*
[13] *Sobre los picos, el décimotercer viento más alto.*

responde a una vivencia muy frecuente (Eliot, en *The waste land,* nos ofrece una variante):

Tretzena campanada iluminada [14]

(«Peix floral», en *Catalunya i selva, Poesia rasa,* p. 282.)

En el ámbito de esta visión mágica de la naturaleza se mueven tres de las obsesiones más características de la poesía brossiana: la personificación, o, más exactamente, el animismo; la repetición, y, finalmente la interrelación del mundo natural y el mundo de los objetos del *habitat* humano. Por lo que respecta a la personificación, ya en *Fogall de sonets* («Caldera d'abelles», *Poesia rasa,* p. 45) leemos:

...La terra és un home i vibra. [15]

Y en el mismo libro («La muntanya de l'Orsa», *Poesia rasa,* p. 77):

Oh cor! Tot el meu cos és la muntanya! [16]

Porque, poseído por los misterios del mundo natural, el mismo cuerpo del poeta se convierte en un objeto mágico. En *Fogall de sonets* («Tro estrellat», *Poesia rasa,* p. 79) leeremos:

Peix de mig cos avall... [17]

Y en el mismo libro («El nivell i el caos», *Poesia rasa,* p. 84):

Mig peix i mig persona... [18]

Porque el cuerpo del poeta tiene todas las formas posibles, recoge la savia múltiple de las fuerzas profundas de la naturaleza:

Als nostres cossos, fills de troncs nuosos,
Brotin ramatges. [19]

(«El bosc», *Odes rurals, Poesia rasa,* p. 217.) Y también se proclama que

Si el cos humà no és conductor de llamps
Qualitats tristes toparan en lluita. [20]

[14] *Decimotercera campanada iluminada.*
[15] *La tierra es un hombre y vibra.*
[16] *¡Oh corazón! Todo mi cuerpo es la montaña.*
[17] *Pez de medio cuerpo para abajo...*
[18] *Medio pez y medio persona...*
[19] *En nuestros cuerpos, hijos de nudosos troncos / Broten ramajes.*
[20] *Si el cuerpo humano no es conductor de rayos / cualidades tristes toparán en conflicto.*

(«Encesa primavera», *Cant de topada i de victória, Poesia rasa,* página 234) y el poeta se describe a sí mismo en los términos siguientes:

De mig cos en amunt, de mig cos, forma
Humana; i en avall, forma de cabra. [21]

(«Anacreontica», *El tràngol, Poesia rasa,* p. 259.)

Esta imaginería proteica descansa en una visión animista del mundo, influida a un tiempo por el evolucionismo y por la mística Zen, que hallamos claramente formulada en dos pasajes escritos a diez años de distancia: el «Sonet del pur estrèpit» *(Sonets de Caruixa, Poesia rasa,* p. 165) y el poema «Set d'acció» de *Elpedestal són les sabates (Poesia rasa,* p. 377). En el primer poema leemos:

El vent lluita per ésser flor, la flor
Per ésser papalló, el papalló
Per ésser peix, el peix per ésser jo,
i jo, l'Arrel de la Creació [22]

Más extensamente, el segundo poema nos dirá:

Després que flamejà el planeta Terra
La vida dormitava en un abisme
Mig esbossat en filaments de plantes
Jo ja existia
Més tard curt i petit ja era un home
Més tard gran i poblat sempre ascendia
I no em puc extingir Ara em passejo
Per Barcelona [23]

Con este desenlace coloquial el poeta podrá (diciendo en realidad lo mismo) escribir en *Interluni (Poesia rasa,* p. 431):

Torno a aixecar-me i, amb la boca plena,
sóc arbre de mil anys... [24]

Este poeta vive, por otra parte, inmerso en una naturaleza animada. Con frecuencia siente una vida invisible en el interior de los objetos inanimados:

---

[21] *De medio cuerpo para arriba, de medio cuerpo, forma / Humana, y para abajo, forma de cabra.*

[22] *El viento lucha por ser flor, la flor / por ser mariposa, la mariposa / por ser pez, el pez por ser yo / y yo, la Raíz de la Creación.*

[23] *Después de llamear el planeta Tierra / la vida dormitaba en un abismo / Medio esbozado en filamentos de plantas / yo ya existía / Más tarde, breve y menudo ya era un hombre / Más tarde grande y poblado seguía ascendiendo / Y no puedo extinguirme. Ahora paseo / por Barcelona.*

[24] *De nuevo me yergo, y, con la boca llena / soy árbol de mil años...*

Que piula dins la penya? Tothom jura
Que són bramuls de bèsties, però
Sento una veu dintre la pedra dura [25]

(«El pa clavat», *Fogall de sonets, Poesia rasa,* p. 82.) Este tema reaparece en *Romancets del Dragolí* («Versos dedicats a uns mariners que van comprar cavalls», *Poesia rasa,* p. 100):

Que puc dir que dins les roques
Un gall negre sol cantar. [26]

En *Odes rurals,* libro, en un cierto sentido, de descubrimiento de la naturaleza, el poeta siente su misterio, su presencia al acecho

Qui riu fotut? Qui riu fort per la muntanya?
... ...
No hi ha ningú. Ningú. Passen les herbes.
Em deies res? Escolto atent. Silenci. [27]

(«Camperola», *Poesia rasa,* p. 194.)

Qui al brocal del pou riu amb malícia? [28]

(«Mata de trèvol», *Poesia rasa,* p. 195.)

Y, en otro caso, con el procedimiento de reiteración (la repetición también es típica de los conjuros mágicos) muy frecuente en Brossa:

Donin les flors tebior a les espatlles
De qui amb mirada negra ulla les cases
—Mirada negra, negra, ulla les cases,
Ulla les cases. [29]

(«La claredat creix», *Poesia rasa,* p. 214.)

(Nótese que en este caso la reiteración hace que se pierda la referencia inicial «de qui» y la «mirada negra» se convierta en impersonal, encarnación de fuerzas oscuras.)

Esta naturaleza animada —en la que creo que debe verse un eco de la influencia vagneriana en la poesía de Brossa— es susceptible

---

25 *¿Qué gorjea en la roca? Todo el mundo jura / que son bramidos de animales, pero yo / oigo una voz dentro de la piedra dura.*

26 *Puedo decir que en las rocas / un gallo negro suele cantar.*

27 *¿Quién ríe a carcajadas? ¿Quién ríe por la montaña? / No hay nadie. Nadie. Pasa la hierba. / ¿Decías algo? Escucho atento. Silencio.* (Relacionable —creo que es casual— con un conocido poema de Juan Ramón Jiménez.)

28 *¿Quién en el brocal del pozo ríe maliciosamente?*

29 *Que las flores den tibieza a los hombros / de quien con mirada negra escruta las casas / Mirada negra, negra, escruta las casas / Escruta las casas.*

también de visualizaciones obsesivas, que pueden recordar la pintura de Magritte o la del Bosco:

Al vent del bosc, li pintaré una cara.[30]

(«Cap al tard», *El tràngol, Poesia rasa,* p. 252.)

El bosc nocturn té cara i no té cara.[31]

(«Parc de Saint-Cloud», *Poemas de París, Poesia rasa,* p. 442.)

Esta visión, de raíz esencialmente romántica, incluye, como variante importante, la correlación e interrelación constante —que recoge la fórmula de la locomotora en un bosque expuesta por Breton— entre el mundo natural y los objetos creados por el hombre. Encontramos, primero, el tema de la vegetación y el mundo natural dentro de una habitación o recinto cerrado:

A l'habitació, una gran arbreda[32]

(«Ampli finestral», *Fogall de sonets, Poesia rasa,* p. 54.)

Brollen roses al terra de la sala[33]

(«El forat de l'àspid», íd., íd., p. 65.)

Hi ha una roureda dintre de l'estanca[34]

(«El filat», *Sonets de Caruixa, Poesia rasa,* p. 141.)

Plou i fa lluna al dèdal del recinte[35]

(«Pom flotant», íd. íd., p. 142; variante que incluye una paráfrasis del popular «plou i fa sol».)

Onze quadres d'en Ponç a la boscúria[36]

(«Força destructora», íd., íd., p. 155; variante inversa: el objeto artificial en el mundo natural, de acuerdo con la fórmula de Breton.)

Sota l'escala em fou donada arbreda[37]

(«Sonet de la molinera no present», íd., íd., p. 162.)

Per habitacions, grosses onades.[38]

---

30 *Al viento del bosque le pintaré una cara.*
31 *El bosque nocturno tiene cara y no la tiene.*
32 *En la habitación, una gran arboleda.*
33 *Brotan rosas en el suelo de la sala.*
34 *Hay un robledal dentro de la estancia.*
35 *Llueve y luce la luna en el dédalo del recinto.*
36 *Once cuadros de Ponç en el boscaje.*
37 *Bajo la escalera se me otorgó una arboleda.*
38 *En habitaciones, grandes olas.*

(«Per comptes de literatura...», *Cant de topada i de victòria, Poesia rasa,* p. 229.)

Viatjarem en mobles per una horta [39]

(«Catalunya i selva», del libro del mismo título, *Poesia rasa,* p. 269.)

...no ajustarem l'anell
A cap ramatge obscur dins una sala [40]

(«Esquerra amb nous braços», íd., íd., p. 270.)

Avancen cap al mar sales inmenses [41]

(«Dibuixat país», *El pedestal són les sabates, Poesia rasa,* p. 415.)

Con la misma naturalidad de la poesía primitiva podrá producirse una identificación cósmica entre el objeto doméstico y el mundo de lo desconocido:

Vogant cap al armari d'on venim! [42]

(«La torxa», *Fogall de sonets, Poesia rasa,* p. 68.)

Quizás podamos emparentar con el pasaje anterior otro del mismo libro, enigmático y sombrío:

...He tret
la porta de l'armari. Ombreig restant
Amaga entre muntanyes el secret. [43]

(«Destrucció, íd., íd., p. 87.)

La poesía de Joan Brossa es, aún, *terra incognita,* un continente, otro mundo, aún por explorar. ¿Quizás estas primeras notas podrán servir de ayuda a quien en su día reanude este estudio? La importancia de esta obra lírica, fundamental en la historia de la poesía catalana moderna, pediría que, cuando menos, hubiesen cumplido esta función de búsqueda de algunos temas y procedimientos centrales a lo largo de las páginas de un libro —*Poesia rasa*— que es preciso considerar uno de los libros básicos de la literatura catalana de posguerra.—*PERE GIMFERRER (Rambla de Cataluña, 113. BARCELONA.)*

---

[39] *Viajaremos sobre muebles por un huerto.*

[40] *No ajustaremos el anillo / a ningún ramaje oscuro en el interior de una sala.*

[41] *Avanzan hacia el mar salas inmensas.*

[42] *Bogando hacia el armario del que procedemos.*

[43] *He quitado/ la puerta del armario. La sombra que perdura / oculta entre montañas el secreto.*

MIGUEL ANGEL ASTURIAS EN SUS PRIMEROS ESCRITOS

Por obra de Claude Couffon, hispanista al que se podría calificar de nuevo estilo por su atención a hechos recientes de nuestras letras, Miguel Angel Asturias reclama nuestra atención. Dos publicaciones de muy distinto enfoque proporcionan una actualidad a la obra del gran representante de una literatura, a la que hoy reconoce el mundo entero una personalidad que la individualiza en la línea delantera de la literatura universal (1).

El primero a que nos referiremos entra en el campo de lo antológico y divulgatorio. Es un volumen de la colección *Poètes d'aujourd'hui*, editada en París por Pierre Seghers (número 196 ya de ella), sobradamente conocida. No hay, por tanto, que hablar de su presentación, calidad, abundancia de fotografías, rigor en la bibliografía y cronología, etcétera. Sí, del trabajo de Claude Couffon, amplio (hasta la p. 90), que constituye una excelente presentación del poeta.

En él nos da una biografía del escritor guatemalteco que arranca de una bien trazada estampa física y se apoya en textos del propio Asturias. El joven, de ascendencia indígena, ligado a la población descendiente de los mayas y preocupado por sus problemas, va dando salida a lo que son primeros frutos de una poderosa vocación literaria. Couffon, conocedor y aun descubridor, como más adelante veremos, de los primeros frutos de esta vocación, nos dibuja las coordenadas de lo que será su obra de escritor desde estos primeros trabajos. Nos habla de religiosidad e inquietud social, encaminándose, respectivamente, hacia lo maravilloso y la magia, a lo que ha de añadirse la observación de una realidad social.

Sus pasos siguientes son ya conocidos: París, los estudios en torno al *Popol Vuh*, los contactos con el surrealismo y una confesión que Couffon acertadamente subraya y que es importante para entender todo un aspecto de la novelística de Asturias. (Y que quizá sería útil ampliar a

(1) *Miguel Angel Asturias.* Une étude de CLAUDE COUFFON. Avec un choix de poèmes. París. Editions Pierre Seghers (Poètes d'aujourd' hui, 196), 1972.

MIGUEL ANGEL ASTURIAS: *El problema social del indio y otros textos.* Recogidos y presentados por Claude Couffon (pages oubliées et pages retrouvées. Collection dirigée par Claude Couffon). Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques. París, 1971. MIGUEL ANGEL ASTURIAS: *Novelas y cuentos de juventud.* Recogidos y presentados por Claude Couffon (pages oubliées et pages retrouvées. Collection dirigée par Claude Couffon). Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques. París, 1971.

toda la novela que ha venido después.) Habla del *Ulises* de Joyce, no conocido por él enteramente en libro, aunque sí en discos y en su lengua originaria:

> Lo que me deslumbraba era descubrir en lo que oía todas las posibilidades mágicas de la palabra; comenzaba por una melodía y el encanto de la melodía sugería inmediatamente una realidad: en Joyce, como en el lenguaje de los dioses y de los hombres mayas, la palabra creaba por su sola sonoridad una realidad mágica.

En los poemas de Asturias correspondientes a estos momentos se advierten las «tentaciones» —Couffon las señala— de Valery, Verlaine o Francis James. Tanteos que no le satisfacen plenamente y le empujan a la prosa, tan poética, de sus *Leyendas de Guatemala,* que se analizan a continuación.

Couffon no se limita a seguir la obra poética de Asturias. Así, su presentación del escritor es total, y cuando nos habla de su poesía, la recibimos en el contexto global de su obra: 1949, fecha ya tardía, es la de *Sién de alondra,* que recoge toda su producción anterior, examinada paso a paso en las páginas que siguen. Igual se presenta *Claravigilia primaveral,* que Couffon enlaza con la creación de las *Leyendas,* a la que se añade una intención social no presente en aquéllas.

Tras el estudio inicial se entra en la selección antológica, cuidadosamente traducida por Couffon (traductor anteriormente de *Mulata de Tal* y *El espejo de Lida Sal),* autor también de las notas necesarias al lector no español. Hay que decir que a las poesías se han añadido algunos pasajes de prosa, cargados de lirismo.



Carácter distinto tienen los otros dos volúmenes. Innegable regalo para los seguidores de la obra de Asturias proporcionan esos textos perdidos o desconocidos, que, si no siempre descubren una obra maestra, contribuyen siempre a un conocimiento más completo del escritor. Eso es especialmente notorio en el volumen que recoge *El problema social del indio,* la tesis presentada por Asturias en 1923, muchas veces citada y pocas conocida, y ahora fácilmente asequible gracias a esta edición, que nos da su texto castellano.

En ella, más que su rigor científico, en tiempos en que algunas ciencias del hombre se movían aún sin la sistematización que necesitaban, nos importa sobre todo la entrañable y sincera actitud hacia el indio. El problema agrario, el analfabetismo y la degeneración física son los grandes males que surgen de la pretensión científica de su estudio. Asturias no cierra los ojos ante la terrible realidad de su pueblo y

propone soluciones que se afincan en su educación, la higiene, el alivio de las condiciones de trabajo, con una fe en el mestizaje, que sus palabras para esta edición, fruto de años vividos, hacen desaparecer, en pro de un sentido de la conservación de lo propio y soterrado más en paralelo con lo que su obra literaria nos ha dicho:

> Si se parte del concepto de que el indio guatemalteco es un ente que en sí encierra los elementos de otra cultura, de su cultura ancestral, propia, que alcanzó pasmoso desarrollo en las artes, los conocimientos de la naturaleza, etc., no hay que occidentalizarlo, sino tratar de despertar en él esos elementos de su cultura nativa, de su personalidad profunda.

En lo que no ha variado de entonces a acá es en hacer manifiesta su protesta frente a la injusticia que sigue gravitando sobre el indio por parte hoy de «las llamadas clases pudientes y el capital extranjero». También en algún momento puede observarse la chispa que delata al futuro escritor. El texto, seco, de la exposición científica deja ver en el fondo «montañas intocables en su altura de ahogada expresión azul».

Algunos artículos de sus años de París, coincidentes en tema o ideas, completan el volumen.

☆

La segunda colección de textos, *Novelas y cuentos de juventud*, reúne más de una veintena de piezas, muy importantes para reconstruir sus primeros pasos en la construcción de una temática y un estilo, fáciles de seguir, dada la ordenación cronológica que se ha seguido al recogerlos.

La primera de las publicadas, una novelita, *Un par de invierno*, escrita en 1919, obra, por tanto, enteramente juvenil, muestra tanto su adscripción al realismo como unas escapadas al colorido o la frase lírica que podían imputarse al modernismo, «todo lo veía como encerrado en el corazón de una perla», «la mariposa de los sueños en las alcobas blancas», «los duendecillos de cabellos de oro besando la cabeza de las muchas [*sic*, ¿muchachas?] de los cuentos de magos...» El capítulo XVII nos hace pensar en *Lucía Jerez* (la novela guatemalteca de Martí).

Bien es verdad que sorprenden algunos párrafos en que ya parece asomar una prosa parisiense y vanguardista: «Caían los goterones como notas desprendidas de la pauta que en la sombra remedaban los hilos telegráficos, cortaban el silencio con la necedad de su picpac...» El amanecer: «Las sombras se daban en los callejones el estrujón supremo, apretándose las manos, y las alcantarillas, con su tararear monótono, se

decían los últimos epitalamios...» «En el silencio el llanto de los grillos parecía el lloriqueo de la tarde.» Aún tímido, se hace ver el autor de las *Leyendas* y aun *El alhajadito* en la descripción de la ciudad bajo la lluvia o en el insomnio de Raquel.

Siguen «El toque de ánimas» y «La hora del repaso», fragmentos de otra novela. Experiencias ambientales que volverán, imaginadas de distinto modo, años adelante. En las piezas que siguen puede jalonarse la futura creación de las *Leyendas* («La ciudad», una sensorial descripción en *La lección de la fragua,* etc.). También en ese mismo trabajo pueden encontrarse rincones que darán lugar, desarrollados, a momentos de *El señor presidente* —la ciudad en la noche, por ejemplo—, como cuando sintetiza, aun en su tesis: «La vida política del indio se reduce a saber que en la capital hay un señor presidente.»

Aquí y allá encontramos audaces imágenes que muestran a Asturias acogiéndose a una modalidad poética, en la que no se detendrá hasta hallar su propio lenguaje y llegar a su personal lírica: «la mañana del viaje tenía cara de plato lavado», «El eco es un señor redondo», «El repique de alba mullía las almohadas». Surge el recuerdo —por el parentesco— con la greguería. Asturias escribe una crónica desde Madrid. Pasea por sus calles. Se sienta en una terraza. Toma horchata. «Un vaso, dos, tres... El estómago debe creer que estamos encalando la casa por dentro.» Coincidencia con aquella de Ramón: «El que toma bicarbonato es el albañil de su propio estómago.»

Insisto en el Asturias posible que parecen señalar estos escritos juveniles y que en algunos —los primeros especialmente— parecen indicar el punto a que llegaron Benjamín Jarnés, Espina o el Francisco Ayala de aquellos años. La prosa busca huir de la roma retórica anterior y se desliza en meandros que le dibujan las imágenes. La influencia de la literatura francesa de vanguardia en los años parisienses de Asturias no puede dejarse de lado. El relato *La barba provisional* con sus toques surrealistas es el más afectado por ella.

Pero ya hemos visto asomar también un elemento que el estudiante guatemalteco y el aprendiz de escritor no se han dejado atrás: lo indio. El Asturias logrado anuncia su temática en los cuentos *El Lucas* y *La venganza del indio.* Todavía relacionados con el relato realista, de exaltación del indio y la tierra, y con alguna rezagada pincelada modernista, aparecen sus motivos más queridos. Hasta el extranjero poderoso y monopolizador, el de la trilogía bananera, está ya en *La lección de la fragua* y en la farsa, desgraciadamente incompleta, *El pájaro bobo.* Todavía no se ha desprendido de sus lecturas y páginas preferidas —¿no hay algo también de las «tradiciones» en su primera idea de las leyendas?—. Pero va a ser el entrañamiento en lo indio, la busca de lo esen-

cial de su país y sus gentes lo que va a fundir los elementos orientadores de sus primeros escritos en algo nuevo. Lo indígena está en él. Hay un párrafo revelador en su crónica —bella crónica— de una visita a El Escorial.

El monasterio le estremece «como una voz confesional»; le sorprende el resonar de sus propias pisadas, «con un eco intolerable de pasos hacia la nada»; el frío del sombrío interior le hace pensar en un «riguroso invierno de piedra». La solemnidad le inclina a la irreverencia al llegar al Panteón de los Reyes. La biblioteca le deja absorto: los libros de Alfonso el Sabio, una biblia manuscrita, un libro de astronomía. De pronto, ¡un códice indígena mejicano!

> Loros verdes, rojos, de oro, de plata, estrellas de mar e indios pintados como troncos de árboles, con el cabello hirsuto y los ojos pestañudos. América es en España lo infantil.

Lo mágico habría dicho mejor. Lo que hay en sus novelas o en las de Alejo Carpentier. O en las de otros escritores posteriores. Lo que conservaban las páginas de otro códice, el *Popol Vuh*. Lo que guarda alguna poesía de aquellos hacedores de cantos, de cuyas calaveras brotaban flores.—*JORGE CAMPOS (General Pardiñas, 82. MADRID).*

VINO PROFUNDO

Escribo estas líneas al anochecer, junto a una botella de vino. He estado escuchando, a solas, en la casa vacía, una siguiriya que canta Camarón de la Isla. «A los santos del sielo / les voy a pedir...» Hace unas horas los habitantes de mi casa, los míos, mis gentes, han ido a otros asuntos; ya no tardarán en volver. En este tiempo he visto cómo se amortiguaba, hasta morir, la luz del día; cómo la noche, cortés e inexorable, iba llenando el mundo. Tomé un primer vaso de vino y me entregué de buena ley y maniatado a la voracidad de mis recuerdos. A veces, uno no tiene a sus recuerdos; a veces, uno es su prisionero, su perro, su esclavo. ¿Cada uno tiene los recuerdos que se merece? No lo sé. ¿Cada uno se reúne con sus recuerdos cuando se lo merece? No lo sé. Me asomé a los últimos diez años de mi vida, sintiendo un cierto vértigo, un borbotón de gratitud, algún rumor de cicatriz, algo de miedo, un fogonazo de congoja, un poco de perfume humilde, unos ruidos de pasos, puertas que se abren, una gran penumbra de manos, rostros que no se apagan nunca... Feliz y triste, a las puertas de la

plenitud y en la proximidad de la desdicha, inmensamente vivo, caminaba por el pasillo de mi casa moviendo la cabeza; Julio Ortega decía: «Años éstos, qué años.» Venían cargados de voces, de pasos, de manos delicadas y memorables (el buen Manolo Alcántara ha encontrado en el lugar más puro y más borracho de su corazón andaluz estas palabras sobrecogedoras: «De los recuerdos, como de los náufragos, lo último que se ve son las manos.») Son horas en las que uno tiene ganas de cantar y llorar, y uno bebe su vino ganando lucidez en cada trago sin perder emoción, y uno se asoma a la ventana de su casa y ve en la noche la calle conocida, pero también, en un fundido fantasmal y caliente, los aeropuertos y los andenes, algunas ciudades lejanas, el latido de los años circulando en esta inmensa red de venas calendarias, en este otro sistema circulatorio al que llamamos la memoria. La memoria es también la verdad y la vida, otra manera de la sangre. A veces la memoria empeora, y la emoción se vuelve anémica. En ocasiones falla la memoria, y uno se apoya contra la pared, sin fuerzas y perplejo como un enfermo. Hay quien, un día, escapando de su memoria, huyéndole, negándola, se da cuenta de pronto de que ha muerto, de que se ha convertido en un ser macilento, superfluo, vegetal: lo que llamamos, con precisión cruel, un cadáver viviente. Es importante nuestro trato con la memoria: ella es la tomiza que maniata los haces de mies, es también la cadena que sujeta los perros de la vida, y el sarmiento que anuda a la gavilla que nos calentará las manos; ella es lo que reúne. Es muy cierto que en ocasiones no podemos del todo con nuestra vida entera; desearíamos abandonar en una plaza silenciosa alguna época particularmente perversa, perder por las calles años completos de demasiado aceite, borrar sucesos testarudos con testarudo olvido. Pero quizá la vida es como un cuerpo: y separar alguna parte es simplemente una mutilación. La memoria no es un regalo, no es una caricia del tiempo, no es invariablemente un bien: es un don y también un desafío al coraje, es un espejo de agua, es la palabra de honor que nuestra fidelidad le da a la vida. No siempre podemos cumplirla, y entonces nos sentimos iracundos, e incluso miserables. Y se nos desdibuja el rostro.

Echo de nuevo vino en este vaso y bebo. Este líquido, este viejo y cálido líquido, está muy vinculado a la memoria. Está, en consecuencia, vinculado a la vida. Sigo asomado a la ventana y viendo, de algún modo, los viajes, los seres, la millonaria arena del camino, la circulación de esa otra sangre umbilical, mis años, mi fortuna. Miro el vaso de vino y recuerdo imágenes de seres a vueltas con el vino y en conflicto con su memoria; verdaderamente, «la vida no siempre

ayuda a que los hombres nos admiremos unos a otros»; he visto muchos desgraciados dando traspiés, hablando solos, voceando a la nada de las madrugadas vacías y, a veces, escupiendo a sus semejantes. Recuerdo ahora una plaza de París: un norteamericano ayudado por el alcohol quería pegar a cualquiera de los viandantes; era un rubio macizo y absolutamente solitario, que interpelaba a los afortunados que paseaban por parejas o en grupo en un lenguaje que ellos no comprendían, lo cual consolidaba poco a poco su soledad; sus ojos no estaban furiosos, sino desesperados; imposible quizá saber de dónde le llegaba esa violencia estúpida y suicida, probablemente algún estorbo había en su vida, una desilusión, no sé, una desgracia: y una memoria contrariada, a la defensiva, una memoria a la cual estaba agrediendo con sus provocaciones y con su vino descompuesto; la gente se apartaba de su agresividad vacilante, de su furia maltrecha, con miedo o con desprecio o con misericordia; fue una noche de mayo en el año sesenta y ocho, y en otro lugar de la ciudad muchos miles de jóvenes se asomaban a un gran lado del río, improvisaban la dirección del tráfico, se hablaban los unos a los otros, excitados, decididos, alegres; qué habrá sido de aquel yanqui patético; quizá le haya pegado un tiro alguien más desesperado que él, o acaso esté en la cárcel, o haya muerto en Vietnam, o exhiba o esconda una medalla militar, o ande pegando puñetazos sobre una mesa para humillar a sus subordinados, o sea hoy un subordinado reventando de humillación... Veo también una taberna de Gijón en donde estoy bebiendo vino con el amigo Chano; los parroquianos me prestan una desafinada guitarra, con la que dejo a esos marinos del lluvioso norte algunas mal amarradas variaciones flamencas; bebemos, invitamos, reímos; apartado, un anciano bebe de su botella, solo y desdeñoso, mirando —cuando mira— con fastidio, allí, cerca del mar; de pronto, se levanta y se va, colérico: poniéndole un disfraz a su infortunio... Bebo de mi vaso y recuerdo otro lugar de Europa: Bucarest; en esa ciudad abundan los borrachos que escalan solitariamente las horas de la madrugada; van en zigzag horadando las calles —apenas si hablan solos—, sin molestar, muy educados, con atroz cortesía; recuerdo a uno que habla en voz muy baja, una especie de rezo horrible... Los he visto en Madrid, en Barcelona, en La Habana, en Lisboa, en Montevideo, en Buenos Aires y en muchas ciudades de mi pueblo. Se hallan en cualquier sitio de la Tierra. Resentidos o zalameros, hostiles o ceremoniosos, conmovedores o irritantes, unos simulando un heroísmo que con seguridad no tienen y que sin duda creen necesitar y otros apostrofando con un valor colérico y necio a cuanto se mueve junto a ellos, unos insultando a sus ausentes fami-

liares, otros insultándose aplicadamente a sí mismos, unos agrediendo a quienes se demoran por mirarlos, otros asustándose de cualquier mirada inocente, cayendo al suelo con desinterés o incorporándose con exhausto orgullo, mostrando un iracundo puño u ocultando el rostro en las manos, vomitando pudorosamente detrás de la puerta de un coche u orinando con ostentación o con indiferencia en medio de una plaza, vociferantes, silenciosos y hasta, en ocasiones, gimiendo o cubiertos de lágrimas..., pero siempre llenos de un raro y turbio frío, acompañados o perseguidos por su exilio: solos. Muestran una derrota y a la vez una desmemoria. Beben, ciertamente, para olvidar. Ya no pueden con todo, están profundamente fatigados o desilusionados o hartos y estrangulan a sus recuerdos con la mano del vino. En realidad quieren morir, o matar, y no pueden: matan y mueren con sordina: cubren su cabeza de olvido, cubren de olvido su eszaleado corazón. Beben un vino trágico. Un vino aislante, fronterizo, caído. Un vino en el fondo del cual hay ojos vacíos y bocas silenciosas y manos apagadas y palabras petrificadas y calendarios quietos: y unos cuantos siglos dormidos. Y, todavía, una lágrima. Una lágrima que ya empieza a secarse.

Hay un vino intermedio. No tiene relación con la memoria: no quiere asesinarla, no quiere acentuarla. Es un vino ruidoso, que ayuda a hablar, a reír, finalmente a dormir. Se toma en grupo, con abundancia y sin hacerle caso: no se cohabita con él, se le utiliza. Es el vino de las fiestas de fecha fija, es un vino excitante, veloz, sin imaginación. Junto a él hay sonidos de tenedores, músicas voluminosas de aparatos de radio, gritos de camareros o de anfitriones o invitados. Es un vino que comparece en las reuniones familiares, en las bodas y en los bautizos, en los sábados que lograron eludir la desgracia de las horas vacías. No tiene relación con la memoria. A ese vino no se lo bebe con desesperación, ni con rencor, ni con autopiedad; tampoco se lo bebe con parsimonia y corazón, con lenta plenitud, con inteligencia del mundo. Se lo bebe, quizá entre baile y baile, con avidez casual, o con una alegría que no tiene conciencia de su propio milagro, una alegría municipal, útil, muy sana, no muy conmovedora. Este es el vino del presente. Sus consumidores no soportan, creo, demasiados sufrimientos inexplicables; tampoco, creo, sus emociones enigmáticas son demasiado duraderas. Utilitario y subalterno, es un vino eficiente, sin compromisos, sin pasión, sin heridas. Es el vino que tiene mayor número de parroquianos, ni desdichados en exceso, ni emocionados en exceso: de parroquianos sin exceso. Os juro que no hay desprecio en este boceto de una manera de beber. Yo no desprecio a nadie. Pero amo la memoria —› ese cordón umbilical del

tiempo → ese cordón umbilical del mundo. Amo ese instante de la memoria en que, reventando de nombres y de años y de emoción y de dolor, alcanza ese estado al que se ha hallado un nombre hermoso: los sentimientos oceánicos, las emociones oceánicas. Allí no llega este vino intermedio. Este es el vino del presente. No tiene relación con la memoria. No necesita asesinarla. No necesita acentuarla. Es autosuficiente: es pequeño. Es un vino que no busca al olvido, pero finalmente lo encuentra: en el sueño, en la fatiga, en el embotamiento, en la indiferencia de la repetición. Y ese olvido, aunque sin crispación, de algún modo también sustituye a la vida. De algún modo, la usurpa. De los días, de los hechos monótonos y repetidos se desprende, fantasmal, la ceniza del universo. Este vino intermedio no reaviva el incendio de vivir. Sin vehemencia, sin hondura, modesto, el vino del presente carece incluso de lo que tiene aún el vino trágico: la lenta y solitaria lágrima que se enfría.

Entonces recordé otra lágrima. Muy caliente. Digna de ser vista, descrita, memorada, envidiada. Bebo un sorbo de vino y entro con cierta vehemencia despaciosa en la memoria de una madrugada de cante. Fue la noche del veintinueve de agosto de mil novecientos sesenta y nueve. En Cádiz se celebró un homenaje a Pericón. Después de aquella pública sesión flamenca, ocurrida en el Teatro de Verano del Parque Genovés, algunas gentes vamos a la calle de Vea Murguía, a la fachada de su número veintidós, en donde se descubre una placa de mármol: *En esta casa nació el 20 de septiembre de 1901 Don Juan Martínez Vilches, para el arte «Pericón de Cádiz». La Tertulia Flamenca de la Sociedad Española de Radiodifusión en su homenaje. Cádiz, agosto 1969.* Recostado contra un portal, Paco de Lucía acaricia a un infinito caballo negro de taranta, con genialidad negligente, mientras algunos poetas elogian en verso a los cantes de Pericón. Poco más tarde, tras una cierta dispersión y una pequeña caravana de coches, llegamos a la Venta de Vargas, la sonora Venta de Vargas. Allí, en San Fernando, escuché por primera vez cómo canta Camarón de la Isla, al que ya entonces precedía su fama. Recuerdo una habitación grande, gentes sentadas en espacioso semicírculo; Melchor de Marchena, oscuro, silencioso, bebiendo con delicadeza; María Vargas, radiante y sosegada, cantando una hora y otra, a palo seco; Paco de Lucía, sin guitarra (aquella noche, la imprevisión sólo trajo desde Cádiz una guitarra, la de Melchor, y la hacía sonar el Niño de los Rizos en otro lugar de la Venta), escuchando a María de una manera concentrada. En otra habitación, ese «caruso de las cavernas» al que nombramos Manolo Caracol canta fandangos «por medio», subiendo constantemente el tono, alzando sin cesar la cejilla en el mástil, siguiendo

—y alcanzando— la voz fresca del casi un niño Camarón de la Isla. El Rizos les acompaña a la guitarra, y con una especie de dolor feliz escuchamos Francisca Aguirre, Carmina Martín Gayte, Arrancapinos, Fernando Quiñones y el que ahora rememora esa gloria sanguinolenta, aquel cataclismo armonioso. Cierro los ojos y veo de manera muy nítida el gesto parsimonioso y absoluto con que Manolo Caracol toma sorbos de vino. Se le juntan las letras de fandango en la boca, las historias nefastas o brutalmente solidarias que cuentan esas letras con una escandalosa sencillez, esas letras misteriosas y reventonas como la barriga de las embarazadas. Caracol nos mira sin vernos, cabecea para recordar, toma su necesario sorbo y alarga el vaso silenciosamente para que alguien le ponga otra cinta de vino, manotea con tensa suavidad, desvariado, escuchando con bravura los fandangos de Juan de la Vara que Camarón edifica ladrillo a ladrillo, o levantando él mismo en una mezcla de Gaudí y Dostoyewski edificios inverosímiles en donde la desgracia y la caridad se juntan con una voz destrozada y eterna para protestar por ese dolor como jamás tal vez ningún ser quizá de la tierra lo hizo con tanto corazón sin embargo. Tenemos el vello de los brazos de pie, bebemos muy despacio y con cierta furia fantástica, descansamos eléctricos al borde de la silla, acusamos cada bordonazo o cada pirueta del compás y contenemos la respiración mientras que dura un tercio. Nada de lo que ocurra o se diga en este instante en esa habitación es mentira; si ese limosnero embrujado dice que «Cuando a ti te apartaron / de la verita mía / a mí me daban tasitaz de caldo / y no las quería» quiere decir exactamente que le daban tacitas de caldo, y no las quería. En uno de esos gritos, en uno de esos documentos con que Caracol hoza en el origen del dolor o del amor como hoza un animal sediento por entre las ausencias del barro, oigo una voz llena de tiemblo que susurra *Es un dios:* Miro a Quiñones: con la camisa abierta para escuchar con todo el pecho, tiene lágrimas en la cara y se tapa la boca con la mano. Con la otra mano buscaba tanteando en la mesa un vaso misericordioso. Han pasado tres años y veo esas lágrimas y esa noche sonando por entre mis recuerdos. No era un dios. Era uno de los más trágicos artistas que jamás haya dado el cante flamenco, y era una tensión ya casi de metal por el afán de unir la vida entera con el tiempo entero, y era nosotros participando de esa tensión que tiene cara de reloj parado e infinito, y era mucha memoria ocupada en el laborioso destino de reunir a la vida, y era un vino profundo ocupado en el laborioso destino de reunir los caballos de la memoria. Vino tentacular, lleno de clemencia tremante como la de un monstruo dormido, vino sabio que conoce la inmensa solidaridad que une a las horas más

apartadas y remotas y que por eso las congrega. Vino profundo como el amor, la música, el lenguaje.

Estoy solo en mi casa, esperando a los míos. Ya no pueden tardar. Estuve escuchando a la vida asomado a la ventana de mi cuarto. Suele ocurrir que uno se queda solo y le rodeen los seres y los años: y las ganas de no morir, de que no muera nadie, nada, de ningún modo, nunca. Entonces hace falta la música: se necesita ayuda, pues no somos indestructibles. Entonces puse un disco de Camarón y Paco de Lucía. Escuché, muchas veces, una siguiriya que habla de una madre enferma y de una desesperación con los ojos clavados en «los santos del cielo». Recordé muchos días, tardes, noches, muchos vasos de vino. Supe muy bien que la memoria es vida. Recordé una frase de Federico Nietzsche: «Sin la música, la vida sería un error.» Me repetí esta frase varias veces, hasta que por detrás de su hermosa cabeza blanca asomó otra no menos hermosa: sin la vida, la música sería un error: sería poco honorable. Lo que sigue puede parecer gratuito (hay tanto comercio, tanta mentira infame en la compraventa de flamenco de turismo y de exportación), puede parecer improvisado; pero no lo es. Se trata de una verificación continuada, casi una certidumbre. Es ésta: en sus mejores momentos, los mejores de entre los artistas flamencos, en su abundante y lenta copa no beben jamás el vino trágico que busca la baldía piedad del olvido ni el vino intermedio de las fiestas triviales: beben el vino profundo que alude a la ambición de ser. «Aun el más valiente de nosotros rara vez tiene coraje para enfrentarse a lo que realmente sabe», ha dicho también Nietzsche; precisamente, esas horas de que hablo son *esa* «rara vez»: la facultad de desliar a la vida (desliar ese atroz pergamino que contiene a los recuerdos, a las derrotas, a las emociones delicadas o turbulentas, a los desfallecimientos inolvidables y al más furioso afán de amor, que desde luego conlleva una terminante sed de tiempo) y leerla de un trago impetuoso. En el vaso del artista flamenco —también en el de quien logra escuchar con su corazón puntual— todo el tiempo pasado y toda la avaricia de futuro, la angustia de morir y la ambición de ser y la necesidad de amar, se transfiguran en un presente espeso, incontenible, que siembra en la copla todo un lujo de onomatopeyas y quejidos —los dos gestos más expresivos del lenguaje. En ese vaso, la memoria viaja sin método y también sin cansancio, acarreando vida, síntesis, expresión: cuando se ve una fugaz angustia en el rostro del cantaor, lo más seguro es que ande persiguiendo, desde dentro mismo del cante, una forma, un grito, una historia, un soplo de verdad total, una nota terrible: entonces se suele socorrer con su vaso. «A todos nos han cantado [dijo, con una fastuosidad algo harapienta, Manuel Machado]

en una noche de *juerga* / coplas que nos han matado»: es que esa ambición de ser, ese ayuntamiento con la memoria, jamás excluye el riesgo. Cuando alguien llora escuchando flamenco no siempre es a causa de su propia abundancia: en ocasiones, lo que sucede es que abundantemente reconoce lo que le falta; pero esa fuerza para reconocerlo es también algo suyo, algo que tiene, algo por lo que acaso está brindando al levantar su vino. Cuando alguien se desgarra la camisa en el transcurso de una noche de cante, no siempre lo hace apoyado en el entusiasmo: a veces sucede que la copla que canta o acompaña o escucha es una prueba de que ya no volverá nunca aquello que (en acierto de Apollinaire) «se marchaba terriblemente». Lo que existe terriblemente, lo que se ausenta de manera terrible, lo que se recupera y se conserva con terrible memoria: esas tres formas perentorias de una igual desazón de ser, esos tres gestos de una única impaciencia, son a veces un mismo rostro que se llama la vida: una relámpago de vida transitoria y total, que nos deja en la piel una serenidad movediza, y que le pone nombre al mundo. Con palabras de André Breton: «he aquí una razón más de vivir, es decir, algo que nos hace a la vez impacientarnos y tener paciencia». Bebemos ese parsimonioso e impaciente vino tan conocido del artista flamenco, escuchamos su música empapada en un epilepsíaco sosiego, esa música que habla de un entrañable terremoto, de una súbita eternidad o de un rayo infinito, instantáneo; volvemos a beber, a escuchar, a recordar, volvemos sobre todo a recordar, y se nos pone el corazón como una torre solitaria donde fueran llegando desde el fondo del tiempo (¡tal vez para quedarse!) los instantes de nuestra vida, una tremenda bandada de palomas blancas y de palomas negras, volando al torreón, acudiendo a una cita que es a la vez una fiesta y un rito y un gemido, taponando el agujero de la muerte, portando un fogonazo de absoluta verdad. Allí, todo lo que no sea sincero se vuelve tumefacto, y el olvido ya no acierta a ocultar su rostro cadavérico, y la indiferencia no existe. Para provocar o para sostener esa moral, para apartar el olvido o la indiferencia —es decir, la mentira—, como se aparta con una manta el humo para poder respirar aire, el artista flamenco empuja a su memoria hacia lo vivido y lo junto, empuja a su vino hacia su corazón. «Porque lo vivo era lo junto»: es frase que he citado otras veces. Es frase que consigna una moral de la memoria. El flamenco lo sabe. Quizá bebe por eso. Tal vez canta por eso. Acaso vive para eso. Hay una honda moral en la memoria, hay una honda moral en la música: sin la música (que también es memoria, y viceversa), vivir sería un error. Sin la vida («porque lo vivo era lo junto»), la música sería poco honorable. El músico flamenco, el cantaor flamenco vive con

la moral de la memoria. Y en esas falsetas ardidas de penumbra, en los sonidos negros, en esos jipíos tiritados o impetuosos, en ese taconeo huérfano y tremante, en esos desgarrados cantes tan hinchados de multitudinaria intimidad, sentimos las raíces de la vitalidad y el hilo flamante del tiempo y el cimiento de la memoria, y una oscura caravana de rostros que son, en suma, nuestra vida. Y todo llegó acaso en una soleá, a duras penas dicha por algún cantaor con los ojos cerrados y con las manos tensas; llegó abriéndose paso por entre el silencio tumultuoso que los oyentes trabajamos y que la guitarra no interrumpe, sino que agujerea; así tal vez llegó, y por ello y para ello acercamos el vaso, y bebemos un poco más, y al inclinarnos hasta el vino acariciamos con los labios la escama caliente de la felicidad, los húmeros del infortunio, y lo tragamos todo, impacientes, despacio, con un coraje desvalido, y después, sin soltar nuestro vaso, volvemos a escuchar la geológica siguiriya.

«Sin soltar nuestro vaso, volvemos a escuchar la geológica siguiriya»: he escrito estas palabras recordando de nuevo una madrugada cada vez más lejana, cada vez más inolvidable. Tal vez fue entonces, esa noche, cuando empecé a saber que la memoria comporta una moral: que el olvido es una derrota, e incluso un epitafio. Tal vez fue entonces, esa noche, cuando empecé a saber que hay un vino profundo —un vino que está lejos de la trivialidad y la venganza—, y camarada de la moral de la memoria. Tal vez fue entonces, esa noche, cuando empecé a saber que la gran música es la que contiene a la vida; la que contiene, y contagia, las emociones oceánicas. Tal vez fue entonces, esa noche, cuando empecé a saber que dentro de esa música fundamental está el flamenco. Muchas veces he narrado la historia que ocurrió esa noche. Alguna vez, fugazmente, la he escrito. Debo ahora repetirla. Con brevedad. Fue en Tomelloso; un día, creo recordar, de invierno. El cante duraba ya desde hacía horas. Avanzada la madrugada, se instaló, majestuosamente, la ocasión de la siguiriya. Durante un largo tiempo, mientras otros dos cantaores meramente escuchaban, un tercero cantó por siguiriya, con bravura, con desolación, con terror, con violencia, con delicadeza brutal. Un viejo campesino daba de vez en cuando, siempre a compás, un tenue golpecito con una vara en la baldosa. En la otra mano, su vaso de vino, a media distancia entre sus labios y la mesa cercana: en suspenso: en tensión. El gran anciano escuchaba sin jalear, con la frente inclinada, sin gestos; muy posiblemente, sin ver. De pronto, en un jipío increíblemente horrible e increíblemente verosímil e increíblemente comunitario e íntimo, un jipío que venía a clavar ya no recuerdo qué palabra, el vaso se desgarró en pedazos entre la mano de aquel bravo señor. Vimos cómo

su mano, su antebrazo, su ropa, se mojaban de sangre y vino. Nos asustamos. El cantaor se interrumpió. El viejo le pidió que siguiera.— *FELIX GRANDE (Alenza, 8. MADRID).*

LA NOVELA DE LA REVOLUCION MEXICANA

La novela mexicana refleja la distorsión planteada entre los ideales estéticos, políticos y existenciales que los novelistas se formaron de la Revolución y los que le trazaron el pueblo y sus caudillos populares. Dos visiones no siempre coincidentes. Para estos últimos, la Revolución debía desembocar en hechos concretos sin los cuales todo estaba perdido, en tanto que para la mayoría de los autores, representantes de la clase media, los resultados finales podían plasmarse en la adquisición de nuevas formas expresivas y en la crítica acerba o laudativa del nuevo poder político.

Por esto, aun cuando la Revolución hubiera dejado a medias las reivindicaciones populares y con ello frustrados en gran parte los anhelos de las masas campesinas, a muchos escritores les proporcionó la posibilidad de identificarse a sí mismos y de cuajar plenamente sus ideales estéticos en novelas fundamentales.

> Hubo dos facetas en la Revolución, aún durante su proceso militar: una, fue predominante política y tendía hacia una sociedad genuinamente democrática y capitalista; la otra, social, y anticipó cambios fundamentales en la estructura económica. La primera constituyó la fuerza inicial y predominante. La segunda, cuyo principal exponente durante la fase militar fue Emiliano Zapata, vino después y estuvo en posición de ejercer su influencia en la revuelta política que acaba de iniciar la clase media (p. 206).

En esta forma, la Revolución mexicana irrumpe con violencia en la actividad creadora de los novelistas, llegando a constituir para muchos el ideal de la mexicanidad. Es evidente que en ella hacen crisis una serie de conflictos soterrados que venían conformando la nación desde el primer enfrentamiento entre el español y el indígena. Brushwood advierte que los valores socioculturales, primero enfrentados y fundidos después, alcanzan en la Revolución un clímax de cambios radicales que trastruecan el ideal cultural que venían imponiendo los colonizadores y sus herederos.

El nuevo ideal, resultante de las urgencias de la gran población campesina ansiosa de liberarse de las ataduras del régimen feudal y

de integrarse como fuerza viva en el proceso de la mexicanidad, en un comienzo aparece más como impetuosidad ciega que como ideal. En realidad no existía, no había tomado forma en la mente de los combatientes. La Revolución al sacudir la vida y estructura del país, atrae la mirada del escritor y lo fuerza a novelarla como único camino para encontrarse a sí mismo y dar sentido a su empeño estético.

> La Revolución había sido una combinación caótica de fuerzas heterogéneas. Aunque esporádicamente tuvo momentos de gloria, la tragedia de la guerra civil aún lo fue más. La Revolución como una entidad, como un logro de los hombres ansiosos de liberarse de una sociedad estática, no pudo ser sentida en los años inmediatamente siguientes, cuando prevalecía la conciencia de la tragedia (p. 206).

Brushwood se explica así que el primer intento artístico por recrear los episodios vividos por la Revolución, aparezca en la década siguiente en los jóvenes escritores que en una u otra forma habían participado en la contienda.

> Alrededor de 1930 la Revolución comenzó a perfilarse con cierta unidad en las mentes de los novelistas y pudieron expresarla con mejor claridad. Fue necesario que se manifestara como una necesidad viva, existente, para poderla profundizar.
>
> Sería importante aclarar que el intento por expresarla de los novelistas que tenían una mayor conciencia del arte no fue refutado en los años siguientes, pero se mantuvo retenido hasta el momento apropiado para lograrlo. Afortunadamente hubo quienes supieron mantenerlo vivo (p. 204).

El Aguila y la Serpiente (1928), de Martín Luis Guzmán, al tratar de ceñirse al relato histórico de los episodios de la Revolución, ofrece a Brushwood la oportunidad de clarificar su concepto sobre el doble papel que juega la novela de reflejar los ideales de la cultura y de permitir simultáneamente su recreación estética.

> Generalmente es arduo distinguir entre lo autobiográfico, lo biográfico y la ficción. Resulta más fácil concretar si los hechos son recreados en la mente por el autor o si salen de éste tal cual como penetran. Inútilmente podría gastarse mucho tiempo discutiendo si uno u otro libro de muchos sobre la Revolución constituyen o no una novela. Lo decisivo es saber que si no se les puede tomar como una novela, asumen su lugar exactamente como lo hicieron las crónicas en el Período Colonial. La novela juega un papel en la sociedad y somos conscientes de su presencia, vacío o substituciones. La función es más importante que la forma que tomen para llenarla (p. 201).

Lo apropiado sería entonces preguntarse cuál fue el papel desempeñado por la Revolución como ideal social y en qué forma trataron de expresarlo las novelas o los relatos de la época. Respecto a este

interrogante ya hemos visto que Brushwood es enfático en afirmar el desconcierto de los escritores intentando penetrar en la esencia misma del problema. Inmersos en el conflicto, sin una larga perspectiva histórica para analizarla, cayeron en una imprescindible interpretación subjetiva de los hechos cumpliendo así un papel que está asignado a la novela —y al arte en general—, el de concretar en la mente de los hombres el ideal que se trazan en todo momento histórico. Y para el norteamericano lo esencial de la crítica es precisamente desentrañar las causas por las cuales esta visión de los hechos y del ideal artístico aparece distorsionado en las obras de los narradores. Conciencia de ser, conciencia del sentido de la mexicanidad, y conciencia del arte, constituyen la tríada que acondiciona, según el mayor o menor grado de lucidez del autor, todas las novelas a partir del 1920.

En mitad de esta línea de fuego entre los cambiantes acontecimientos postrevolucionarios y su impacto en la también zigzagueante lucidez de los novelistas respecto a su propia significación como hombres mexicanos y creadores, encuentra Brushwood el mejor asidero para una correcta interpretación de sus obras, de México y de ellos mismos. Así analiza las circunstancias sociales nuevas que influyen en las distintas posturas novelísticas de los jóvenes escritores y los reajustes de las visiones de los consagrados. La trascendente importancia de estas referencias a los hechos de la Revolución es poder detectar las actitudes creadoras que se originan debido a los nuevos elementos de juicio.

En una época de sacudidas y riquísimos acontecimientos, registra las más sutiles variaciones del escritor en el curso de uno o dos años, los impactos en las ubicaciones individualistas y generacionales, las influencias locales y externas que permiten profundizar o no la realidad. Brushwood muchas veces se percata de que el novelista cuando ya cree tener resueltos los presupuestos estéticos, siente la urgencia de acomodarse a una nueva perspectiva aunque implique volverse a una fase anterior a la Revolución o adelantarse al entendimiento de la situación presente o futura para incorporarla al ideal de la mexicanidad o del arte. Cuando los escritores retoman los episodios del pasado, indica cuáles son los sentimientos, las limitaciones y claridades que poseen para actualizar las campañas militares, los protagonistas y momentos históricos.

Los contemporáneos —1928-1931— atenidos a la proposición de que el arte era revolucionario en sí mismo, buscaron el ideal nacional refundiendo lo mexicano en un anhelo artístico por encontrar la universalidad. Por el contrario, los Estridentistas, sus opositores, más preocupados por los cambios sociales de la Revolución, fundamentaron

su ideal estético en la lucha misma. Con el grupo de la novela de Vanguardia —*Margarita de Niebla* (1927), de Jaime Torres Bodet, y *Novela Como Nube* (1928), de Gilberto Owen— surge una nueva novela mítica y poética que proporciona las bases de un cosmopolitismo.

En el capítulo «La Imagen del Espejo» *(The Mirror Image)*, 1931-1946, Brushwood examina los presupuestos artísticos con los cuales el novelista ajusta su visión a la realidad.

> La ola de novelas de la Revolución en 1931, muestra diferentes formas de contar la historia, pero con algunas características que son comunes a la mayoría de los libros sobre este tema: relatos lineales, episódicos, con esquemáticos dibujos de caracteres. En general, todos los elementos —estructura, estilo, caracterización, aun la ideología— están subordinados a la necesidad de cada autor de decir lo que quiere (p. 206).

En un primer período —1930-1934— pone de manifiesto el sentimiento de los novelistas por identificarse con la participación del pueblo en la lucha. Esta preocupación es expresada a través de los más variados temas, pero en todos los análisis hechos por Brushwood, podemos observar que la inquietud primordial fue la de afirmar que la Revolución constituyó un propósito de todos los mexicanos.

En el grupo de novelas aparecidas en 1931, *Vámonos con Pancho Villa,* de Rafael Muñoz; *La Asonada,* de José Mancisidor; *Cartucho,* de Nelli Campabello y *Campamento,* de Gregorio López y Fuentes, esta última considerada por él como la mejor de todas, encuentra el mismo proceso de despersonalización acaecido en los autores y protagonistas:

> Las reacciones de los revolucionarios son una intensificación de las brutales emociones del hombre. Se encuentran en una situación extraña que resulta ser un lugar común. Tomar ventaja del libertinaje que proporciona el anonimato de pertenecer al bando revolucionario. El autor acepta este estado de anonimato como una realidad y centra su atención más en la banda que en los individuos. Realmente los individuos están presentes, pero su real identidad está más con el grupo como un pueblo separado (p. 209).

La despersonalización llega al grado de que aun la recia figura humana de Zapata se convierte en mito en la ulterior obra publicada por López y Fuentes, *Tierra* (1932):

> Hacia el final del libro, el autor emplea uno de sus trucos literarios muy efectivos cuando dice que todo el mundo sabe que Antonio (el símbolo físico de la Revolución) está muerto, pero nadie sabe dónde está enterrado, mientras todo el mundo conoce dónde está sepultado Zapata, pero nadie cree que esté muerto. Zapata se ha convertido en leyenda (p. 211).
>
> En *Vámonos con Pancho Villa,* la Revolución pertenece al pueblo, no

> porque describa un argumento económico propio del proletariado, sino porque mira al pueblo participando como unidad en la sociedad (p. 207).
>
> En *La Asonada,* Mancisidor expresa el temor de que la Revolución sea traicionada por sus líderes, lo que significaría la pérdida de la causa del pueblo (p. 207).

Los mismos enfoques aparecen en las novelas publicadas en los años siguientes: *La Ciudad Roja* (1932), de Mancisidor; *La Luciérnaga* (1932), de Azuela; las obras de José Rubén de Romero: *Apuntes de un Lugareño* (1932), *Desbandada y Pueblo,* ambas en 1934, y *Mi General* (1934), de López y Fuentes. Esta última no sólo cierra el ciclo de sus obras de la Revolución, sino el de los novelistas que centran su atención en el carácter anónimo de la lucha popular.

Contrasta la actitud de todos ellos con la asumida por Jaime Torres Bodet en su novela *Primero de Enero* (1934), en la que aflora el interés por explorar las interioridades de la realidad y consecuentemente la propia subjetividad del autor y de los personajes.

En 1935 se publican: *Tierra Caliente,* de Jorge Ferretis; *Jahel,* de Jorge Gram, y *El Indio,* de Gregorio López y Fuentes. En 1936 aparece *Mi Caballo, Mi Perro y Mi Rifle,* de José Rubén Romero, y en 1937, *El Resplandor,* de Mauricio Magdaleno.

En estas obras Brushwood señala dos nuevas actitudes derivadas del influjo de las costumbres regionales y el cuestionamiento de los problemas sociales surgidos en el México postrevolucionario. Considera que este *costumbrismo* es diferente del que caracteriza la novela del siglo diecinueve porque no muestra la tendencia a entroncarse con la tradición.

> Su propósito está dirigido más hacia un examen que a la evocación nostálgica. Y desde luego, esta clase de exploración es sólo un paso adelante hacia la protesta social (p. 215).

Para confirmar que se trata de una toma de conciencia de la identidad nacional, advierte que este *costumbrismo* fue común entre los escritores suramericanos. Pero desde luego, en México es una resonancia concreta de la Revolución. El *indigenismo* de López y Fuentes, así como el de Magdaleno, apuntan a la crítica del abandono del indio en los cambios sociales que se operaban:

> *El Resplandor,* igual que *El Indio,* es una novela *indigenista.* Pero su alcance es mucho más amplio: a la vez constituye una novela política y de la Revolución. Quizá lo más importante es la identificación del pueblo con la tierra: los enraizados y estoicos otomíes son una antropomorfización de la tierra que habitan. Sobre todo, es una novela de protesta social contra las fallas de la Revolución para no hacer algo ante las angustias de la comunidad, aún más, contra la falta de sentimiento humano hacia los oprimidos (p. 218).

Lo destacado en esta crítica es su afán desalienador cuando analiza los aciertos de Magdaleno en el tratamiento de este nuevo *indigenismo* o el fanatismo religioso de Gram, deformando la creación literaria y aun distorsionando la realidad social:

> ... *Jahael* es la condena de cualquier persona o grupo que se oponga a la iglesia. La amargura de la novela es una muestra de la reacción del *cristero*. El tema Estado-Iglesia fué el único que se destacó entre los problemas sociales porque ambas partes fueron creadas con fuerza considerable. Otros envolvían algún elemento social en tan pobre situación que no podía defenderse por sí mismo. En primer lugar, entre todos ellos, estaba la cuestión del Indio y su posición en la cambiante sociedad (p. 215).
>
> Magdaleno mira sus caracteres simultáneamente desde fuera y desde su interioridad. En su anhelo de recrear la realidad, emplea pasajes con monólogo interior que al identificarse con su sensibilidad histórica logran dar una perspectiva a la novela. Muchos de estos pasajes son eminentemente poéticos, tanto en el lenguaje como en el poder de sugestión. Es culpable de usar algunos neologismos antipáticos, pero creo que la excelencia general de la obra justifica su excusa. *El Resplandor* es la mejor novela de la década del 30 (p. 218).

En los permanentes cambios de la Revolución, Brushwood anota que los novelistas mexicanos que habían venido esforzándose en encontrar el sentido de la lucha militar, tanto para interpretarla como por hallar la razón de ser de la patria y de sí mismos, a partir de 1937 emprenden un movimiento que oscila de la apreciación del pasado a la observación de la realidad social inmediata, pero con la conciencia del ideal que les había impuesto la Revolución. Evidentemente, si rememoramos lo expuesto por Brushwood respecto a la necesidad de una perspectiva histórica para ahondar el significado de la lucha revolucionaria, los novelistas se encontraban ante un fenómeno inverso, trataron de examinar el presente desde la perspectiva que les facilitaba la comprensión del pasado.

> Hacia 1937, el énfasis de la novela ha cambiado claramente del relato de la acción revolucionaria a la observación de la sociedad forjada por ella. Es posible que esto pueda estar relacionado con los cambios políticos que trajo la presidencia de Lázaro Cárdenas, la administración más revolucionaria que ha tenido el país. Sus políticas de radical organización social producirían naturalmente atención directa a los problemas sociales (p. 218).

El impacto del gobierno revolucionario de Cárdenas sobre la estructura tradicional del país, sacudió la mente de los artistas, pero muy especialmente la de los escritores, quienes se sintieron atraídos

por los problemas sociales del momento. El peso del pasado distorsionando la mirada del presente fue más evidente en Mariano Azuela. Su inquietud por comprender el espíritu de la mexicanidad, adquiere importante significación por tratarse de uno de los más vigorosos talentos literarios; por su postura de crítico acervo de la Revolución y por su preocupación en perfeccionar constantemente los instrumentos del novelar, Brushwood encuentra precisamente que la rigidez de su sentido crítico social malogra su obra novelística. Es la conclusión que deduce del estudio de las novelas que publica al finalizar la década del 30: —*El Camarada Pantoja* (1937); *San Gabriel de Valdivias* (1938); *Regina Landa* (1939), y *Avanzada* (1940)—. Todas ellas reflejan una desaprobación de los actos del gobierno revolucionario:

> La visión de Azuela de la realidad mexicana debe ser entendida en base a sus primeras novelas. Aunque pensemos en él como un participante en la Revolución, el hecho es que fué un producto del período de Díaz (p. 219).
>
> Sus inclinaciones, como las de muchos líderes iniciales de la Revolución, eran democrática, capitalista, ligeramente nacionalista, humana e intolerante de la injusticia y la hipocresía. La Revolución trajo un fermento de ideas y acciones que en una inevitable encrucijada humana produjo su propia injusticia e hipocresía. Tal hecho causó el desencanto de Azuela. En cierto sentido fué más un hombre del Siglo Diecinueve que del Veinte. Pensó menos en el cambio de instituciones que en el de los hombres (p. 220).

Pero la crítica acérrima perjudica tanto al escritor como la adhesión fanática si tiranizan el acto creativo. Brushwood lo destaca al señalar cómo las novelas contemporáneas a las de Azuela, orientadas por sus autores a la denuncia o exaltación de la obra revolucionaria, no alcanzan plenamente sus objetivos estéticos, como las de Revueltas, pese a sus indiscutibles méritos literarios.

A partir de 1940 va acentuarse el interés del novelista en profundizar cada vez más en la búsqueda de su propia identidad y la del país, tanto como en hallar nuevos procedimientos expresivos. Al evidenciar las trabazones alienadoras que perturban la correcta aprehensión de la realidad y entorpecían su obra artística, Brushwood centra la dificultad del novelista en fundir dialécticamente en su recreación fabuladora la esencia de su naturaleza mexicana con los valores universales del hombre.

> Los años de ansiedad de la novela significaron aproximarse a un descubrimiento. Introversión y extroversión no coincidían totalmente. En la medida en que eran separados, cada uno sufría un conflicto interior. Los escritores más interesados en volverse hacia la nacionalidad y en examinar a México eran los menos inclinados a examinarse a sí mismos;

aquellos que miraban fuera de la nacionalidad —o internacionalmente— estuvieron más preocupados en profundizar la naturaleza del hombre, la intensidad de ser mexicano. La combinación de las dos posturas intensificaron la comprensión de la realidad. Y si esta inmensa y elusiva realidad algunas veces aparecía estar más allá de nuestros poderes de conocimiento, al menos ofrecía la esperanza de alcanzarla, lo que no habían logrado ante las generaciones anteriores a nosotros (p. 234).

Resumiendo los conceptos y deducciones de Brushwood, puede verse en todos estos intentos de la novela de la Revolución el deseo ansioso de identificarse con una nueva realidad, en la cual sus autores entreverados en situaciones alienantes, no alcanzaban a tomar plena lucidez; carecían de conciencia de su propia realidad temporal (Azuela); no encontraban el estilo apropiado para expresarla *(Archipiélago de Mujeres,* de Agustín Yáñez); imaginaban que el problema era hallar un nuevo enfoque, y de ahí sus repetidos intentos y sus consecuentes frustraciones *(Sonata,* de Mauricio Magdalena); se contentaban con una simple aproximación superficial a la realidad *(Tropa Vieja,* de Francisco Urquizo); no distinguían entre realidad y necesidad de la recreación fabuladora *(Yo también fui Revolucionario,* de José María Dávila); se dejaban llevar por la simpatía que les despertaban sus propios personajes *(Ciudad,* de José María Benítez); algunos que no alcanzaban a encontrar el personaje tipo de la personalidad mexicana *(La Negra Angustia,* de Francisco Rojas González) o estaban tiranizados por una rígida interpretación de los hechos: antropológica *(Nayar,* de Miguel Angel Menéndez); política *(Los Muros de Agua,* de José Revueltas); religiosa: *Los Bragados,* de José Guadalupe de Anda; acusadora: *Yo Como Pobre,* de Magdalena Mondragón, etc.

Sus conclusiones son concretas:

a) La literatura de ficción mexicana denuncia una gran inconformidad en la interpretación de los cambios sociales ocurridos desde la Revolución (p. 17).

b) A pesar de esta actitud, revela un optimismo en el sentido de que las cosas pueden orientarse en beneficio de la nación. Particularmente cuando el autor ahonda en estos problemas y trata de aflorar sus intimidades (p. 17).

c) La novela estrechamente ligada a la Revolución tiende a lograr una simultaneidad en el enfoque de explorar la realidad exterior e interior del problema social mexicano (p. 17).

d) La conciencia del novelista por penetrar la propia nación y sus problemas sólo puede entenderse en función de sus relaciones universales (p. 18).

e) La novela muestra que la Revolución es un eslabón de cambio entre el México de hoy y el de ayer, evidente en que una gran parte de la población se ha incorporado a la vida nacional (p. 17).

f) El intento de los novelistas por identificarse con el país, generalmente fue frustrado por la incomprensión de los hechos de la Revolución (p. 17).

g) Que la Revolución ha dejado un doble sentimiento: en unos novelistas de que ha sido traicionada y en otros de que se ha establecido un compromiso entre lo que se anhelaba y lo que es posible (página 16).

h) Las novelas referentes a los hechos de la Revolución revelan que a pesar de que gran número de mexicanos han alcanzado un nivel de vida superior al que tenían antes de ella, la actual distribución de la riqueza deja mucho que desear. Que algunos grupos sociales, como los pobres de la ciudad, los indígenas y grandes sectores de la población campesina, están totalmente marginados del desarrollo alcanzado por el país (p. 16).

i) Después de la Revolución, por lo menos algunos novelistas comprenden que el bienestar personal depende de la participación que tengan los demás hombres en el proceso social y que en este sentido la Revolución constituyó el fundamento de los cambios realizados en México en los últimos cincuenta años (pp. 16 y 17.—*MANUEL ZAPATA OLIVELLA (Apartado aéreo 5368. BOGOTA, Colombia).*

REFLEXIONES SOBRE UN SILENCIO

> *Cuando la noche oscura al mundo hace acostumbrado ultraje.*
>
> JUAN DE ARGUIJO

Geografía e Historia, único libro de poemas publicado hasta la fecha por Jorge Rodríguez Padrón, apareció en *Mafasca* durante el año 1968. Y ahora, unos cuatro años después, releo estos poemas y me pregunto si alguien puede saber lo que hay en el fondo del silencio de un poeta. En este sentido creo que es especialmente importante el saber que Jorge Rodríguez Padrón se distingue por la reflexión en su trabajo y la exigencia consigo mismo. Teórico de la literatura, entrañablemente volcado hacia el teatro, su curiosidad le lleva a enfrentarse críticamente con todo tipo de obras y publicaciones. Pero más bien es el silencio creador del poeta el que nos interesa hoy, y nos interesa incluso de

una manera agobiante, porque tras la lectura de los poemas nos queda un poco la impresión de que el creador era ya consciente de este silencio posterior cuando los escribía por primera vez. Veámoslo.

A mi modo de ver, el libro es ante todo palabra y testimonio de la más desolada tarea del poeta: un acusado y digno testimonio de la imposibilidad de comunicación y, por lo tanto, de la soledad. Ya en el arranque inicial del libro, en el poema «Inalterable fórmula», dice:

Así puedo, en este día,
reconocerme limpio,
usar de la supercheria
para alcanzar
está superficial pureza
de andar puertas adentro,
inútil una vez cruzado
el solitario ámbito
que de todos vosotros me separa.

En «este solitario ámbito» va a residir la biografía espiritual del poeta en función de su actividad creadora. Y la geografía y la historia serán dos coordenadas, dos puntos de referencia que mantienen una reflexión que oscila entre tres direcciones acusadas: la contemplación del mundo exterior, dada a través de un sentimiento del paisaje, de raíz claramente épica; de la geografía como punto de referencia a una situación humana vivida por el autor. Son los poemas «Mojácar», «Salinetas», «Plaza de Santa Ana», «En Sigüenza», «Plaza de Cibeles». La segunda dirección está orientada hacia una reflexión sobre la creación literaria (después veremos de qué índole es), distanciada en dos figuras históricas: Machado y Baudelaire. La tercera dirección está compuesta por cuatro poemas que pertenecen a la biografía espiritual del autor, en los que se entremezclan los sentimientos subjetivos con la geografía y la historia. Esta sería una tercera línea vertical, profunda, que recoge la misma idea de los anteriores; pero con frecuencia el poeta es personaje protagonista de las situacones y emplea en la reflexión la primera persona.

La idea que mantiene esta poesía, y que se enuncia en varios y diversos tonos, es la pérdida del mundo, la separación de los otros, que el poeta siente como una maldición a la que está fatalmente condenado. Esa imposibilidad de posesión se manifiesta en la soledad. Veamos ahora los poemas «geográficos». El hombre, inmerso en el paisaje, no sólo no puede vivir, hablar, entrar en contacto con los demás, sino que sus «palabras quedan dentro»,

se pierden en el hueco negro
de la sombra, no acuden al reclamo
bello: frívolo sol blanco inquieto
ajeno mar tendido a vuestra orilla
donde aguardáis petrificados.

Y es de notar en el poema algo que es típico en la concepción del estilo que tiene Rodríguez Padrón: en los poemas la acumulación de impresiones hace que se suprima la puntuación.

En «Salinetas» se describe el mismo sentimiento, pero distanciado en un personaje distinto del poeta protagonista. La jornada del vivir es estéril; sólo queda al hombre el silencio, la soledad, el largo contramutis de la vida de hoy, de siempre; es la desesperanza:

A todo esto nos fue acostumbrando
y en todo fue quedándose,
dejándose, alejándose con todo
y con su cuerpo y en el aire y en la
mar.

Es de notar cómo la losa de ese destino que pesa sobre el hombre y al cual está fatalmente condenado se refleja en la construcción del poema; entonces las anáforas son abundantes, como abundante es la polisíndeton que trae consigo la idea de adición y reiteración, al mismo tiempo que los cuatro gerundios reiteran la idea de ese proceso sinfín, al que el personaje está fatalmente condenado.

La imposibilidad de comunicación aparece muy claramente manifestada en la desoladora visión interior de la gran ciudad. El poeta está inmerso en las aguas de un río; el hombre fluye a su lado con su carga de trascendencia; pero el poeta es torpe y está solo; acepta inútil su tarea inútil; es torpe la participación en la comida de amor («ágape» es la palabra exacta que emplea el poeta):

Próximo al festín
los observo sin que me noten; hablo
y digo... avanzo
....
cómo yo, apartado del conjunto,
cobardemente oculto,
hice ademán de alzar la servilleta
hasta los labios, sacudir las migas
de mi traje, sentirme satisfecho
aun sin haber comido.

«En Sigüenza» el paso del tiempo y la soledad se presentan como denominador común de la geografía y de la historia:

.... siento
acogedora soledad,
....
y regresásemos horrorizados
sabiendo de ese mismo tiempo nuestro.

La vida del hombre tiene algo de la condición de la noria, girando y dando vueltas sobre el mismo punto, con los mismos motivos, como si hubiera de ser lo mismo siempre: soledad. Por eso no me parece la poesía del autor, como se apunta en la solapa del libro, una poesía existencial. En primer lugar, falta el concepto heroico del vivir; tampoco la persona del poeta protagonista indica desolación, angustia; antes bien su desarrollo espiritual, tal y como se muestra, es sereno, y esa serenidad parece el resultado de aceptar faltalmente una determinada concepción de la naturaleza y del hombre, en la que juega el destino un papel muy fuerte. Y tercero, y más importante, la ética, el sentimiento ético que muestra el poeta parece responder a unas normas racionales que tienen o pueden tener validez universal, constante, y nada más lejano en este sentido a una ética de situación. Muy al contrario, las distintas situaciones geográficas o históricas que envuelven el clímax de los poemas llevan a una concepción moral del mundo, que es siempre la misma, la respuesta siempre idéntica: la soledad acogedora, la incapacidad de «ser» en los demás. El hombre es multitud de seres absurdos, y entonces el absurdo, el torpe, el dedicado a lo inútil es el mismo poeta, porque es la conciencia de la hermosura y del amor del mundo, que los demás no pueden o, mejor aún, no quieren ver:

Giran vociferantes,
absurdos, agrupándose a mirar
mi asombro...

Ni tan siquiera la tan anhelada comunicación está permitida en los poemas históricos, donde el poeta vivencia sus palabras en seres muy cercanos a él, que pusieron su vida a lo mismo. Véase si no el poema a Machado, aunque en este sentido es quizá el poema más «sentimental» del libro, el que trabaja sobre materia más sentimentalizada:

Alguien que supo de su vuelta baja
aquella noche al sótano, esconde
el triste corricoche que cantaba
su ya larga voz con un chillido
metálico oxidado. Lo recibe.

El impresionismo vuelve a romper la puntuación, sirviendo así a la acumulación de sensaciones. Cuando el proceso se hace racional, es

decir, cuando el poeta somete el verso a su pensamiento lógico, toma el poema un sentido discursivo, basándose especialmente en el ritmo que deriva de la sintaxis. Sirva como ejemplo el poema a Baudelaire:

Yaces sobre la mesa
Baudelaire rojo tu negra
torva mirada Charles
Baudelaire. La soledad
dentro roja, perfecto límite,
y el miedo negro.

Incluso estos poemas, que supondrían para el poeta el homenaje a dos seres cercanos, que mantuvieron su mismo trabajo, que dieron el mismo fin a su vida, el mismo sentido, recogen también muy claramente el proceso de separación, de inutilidad de la creación:

hasta ponerse en pie para hablarme
hasta intentar gesticular inútil-
mente en la noche de cien años.

En el tercer grupo de poemas a que nos referíamos, es decir, aquellos en que se narra de una manera más directa la biografía sentimental del poeta, esto es, los que contienen, en una manera u otra, la diacronía de su ensimismamiento, se levanta agudamente la conciencia del paraíso perdido, ese lugar mítico para el poeta, en el que se sitúa la edad dorada del hombre, transido de luz. Y esta luz, en esta luz abrasadora, parece residir para el poeta el poder de la vida:

En la misma entraña del mundo:
el orden de la luz y el agua
radicalmente simples.

Luz que también puede perder su pureza originaria; véase el poema «Toda la luz de siglos destilando»:

y observo
nuevamente la luz total de
este otro día, torpe como
todos vosotros y viciada, amarga
como aquel humo denso, como toda
la luz de siglos destilando lenta
en mi aposento por la eterna, única
claraboya de todos vuestros rostros.

Cuando el hombre cierra los balcones de su casa:

Cansada soledad llena la estancia.

y guiado por una imperceptible claridad llega hasta la puerta, en la calle es de noche:

Sin embargo, la luz os cegará.

Y de nuevo: «Logia de estatuas al borde del acantilado»; la imagen visionaria nos presenta así nuestra condición humana. Es un modo de conocimiento:

no queda luz noche no queda
luz brazos aplastados junto al cuerpo.

Se ha perdido la luz; los hombres son alucinantes estatuas de piedra; el poeta está lejos de su paraíso originario, lejos del tiempo del amor, con su palabra inútil; su refugio único es la soledad:

la milenaria red tentacular
de algún jardín abandonado
años ha por todos al borde
mismo de algún tiempo frío alto
fiero, piedra como acantilado alto
delante rompiendo detrás abajo
paralizado oteando luz.

El poeta ha recorrido, buscado la luz de la pureza originaria, los laberintos del tiempo y de la soledad. Camina en la oscuridad, tropezando, cayéndose, titubeando; de ahí también la acumulación de elementos oracionales sin posible ilación sintáctica. El poema balbucea, acumula lenguaje, repite obsesivamente la sensación que nos quiere comunicar. Y parece pensar Jorge Rodríguez Padrón, poeta de una fundamental unidad estilística, que el poema debe responder a dos tipos de ritmo, y en esto es conscientemente cernudiano, el que deriva del verso y el que deriva de la sintaxis. En esta poesía el contenido narrativo se remansa en el contenido sintáctico, y en el momento en que la emoción irrumpe y se produce una ruptura del distanciamiento, el lenguaje del poema lo recoge fielmente: se olvida la puntuación, se repiten obsesivamente las palabras, la misma existencia de las cosas repetida una y otra vez, dibujando la misma sensación, buscando una acumulación sentimental.

Es indicativo el hecho de que esta poesía pocas veces muestra la descontextualización; las cosas y los seres son así, parece pensar el poeta, y así tenemos fatalmente que aceptarlos; precisamente por ello la función que el epíteto ejerce con más frecuencia es la de precisar el universo mundo tal y como es en la realidad cotidiana mediatamente perceptible: «traje roído», «cuello amarillento», «mal almidón», «apa-

cible descanso», «voraces carniceros», la multitud es «vociferante». Esto no quiere decir que el poeta renuncie a construir su propio mundo con el poder de sus palabras, sino que el poeta nos recuerda cómo es en el mundo, al que no puede llegar la luz, el mundo con el que no puede comunicarse y ante el cual le queda como refugio su «acogedora soledad»; no es que el mundo esté bien hecho, sino que el mundo es así y así tenemos que aceptarlo. Los hombres y las cosas están en la noche, sin luz, como estatuas de piedra al borde de un acantilado; entonces para qué hablarles, a qué poner la voz, si la palabra del poeta es inútil.

He aquí las causas del silencio de Jorge Rodríguez Padrón; ha escrito un libro para decirnos esto, y después él sabía ya que sus palabras eran palabras a la oscuridad. De ahí su silencio, porque la noche oscura alhaja al mundo.—*MANUEL VILANOVA (Polígono de Coya, número 16. VIGO).*

LA NARRATIVA DE ARGENIS RODRIGUEZ

Con las obras de Argenis Rodríguez se plantean en la narrativa venezolana de 1959 a 1969 (1) algunas novedades temáticas y formales. En cuanto a los temas, si se trata de una evocación desgarradamente pesimista de la lucha revolucionaria, que tiende a descalificarla prácticamente en todas sus modalidades, hay un fondo de percepción sensibilísima, en carne viva, de una catástrofe y una corrupción totales que se refieren al país en su conjunto y a una *existencia,* ejemplificada en numerosos personajes marcados todos por la erosión. También, y no menos importante, hay una espina autobiográfica que apenas se quiebra, y por encima de complicidades y disculpas el protagonista central —con diversos nombres y a veces incluso informulado— se nos entrega en su personal derrumbe, en su caída definitiva, la que llega eventualmente a expresarse con una lucidez cuyo exhibicionismo no oculta del todo la amargura. Formalmente, Argenis Rodríguez utiliza una narración directísima, escueta, suelta y ágil, que registra gestos, pensamientos, diálogos y sensaciones con un mínimo de recursos, y que contrasta señaladamente con otros títulos de comienzos del sesenta (2). Creo interesante ver el desarrollo del estilo de Argenis dentro de su trayec-

(1) Este ensayo forma parte de un libro en preparación, *Proceso a la narrativa venezolana,* dedicado fundamentalmente al período 1959-1969.

(2) Por ejemplo, con *Lázaro Andújar y otros cuentos* (1959), de ENRIQUE IZAGUIRRE; *La palabra opuesta* (1962), de GUSTAVO LUIS CARRERA; *Los sonámbulos* (1962), de HÉCTOR MALAVÉ MATA.

toria, distinguiéndolo de las posibilidades en sí que ofrece esta narración directa, capaz de ser asumida, o al menos algunos de sus elementos, en proyectos de otra índole. También puede ser necesario plantear el destino que un material temático-anecdótico, tan fundamental como el que ha trabajado este autor, puede tener en enfoques menos determinados biográficamente, o determinados de otra manera, así como tratar de delimitar lo que hay aquí de información siempre válida, incluso liberándose —por el propio peso de los hechos— de la orientación impuesta por Argenis Rodríguez.

1. *El tumulto* (1961) y *Sin cielo y otros relatos* (1962) forman una pareja inseparable en cuanto a temas y estilo. Si el primero se anuncia como novela y el segundo como colección de cuentos, en verdad se trata en ambos de una multitud de escenas más o menos independientes, cuya frágil articulación en una estructura que debería avanzar representa una de las debilidades mayores de la narrativa de Argenis. Esta libertad de articulación puede entenderse como ventaja para manejar numerosos personajes y problemas, pasando de unos a otros, volviendo, saltando sin justificaciones, pero también muchas veces sin necesidades narrativas. De ahí que aparezcan escenas fuera de lugar, sin ninguna función de complemento, contraposición, reiteración, etc., en ese preciso momento del relato, y aunque esto pudiera contribuir a la libertad del lector, en cuanto que le toca armar el desarrollo de los hechos, no se puede calificar a esto de intención consciente del autor, sino más bien resulta de una falta de cálculo y planificación estructurales. Sin embargo, quiero insistir en el aspecto de libertad de lectura que impone tal disposición de escenas, utilizable siempre con mayor inteligencia, y reforzada —y capaz de desarrollarse más fructíferamente así— por los vacíos anecdóticos que quedan entre escena y escena, enrarificadores del desarrollo dramático. En determinados textos de Argenis la falta de avance narrativo se apoya en una historia que, de hecho, no va a ninguna parte —es el caso de «Noche de 30 de agosto de 1960», en *El tumulto* , pero incluso entonces hay páginas enteras que sobran y otras que están colocadas caprichosamente. Esta dispersión estructural se corresponde con la prosa, cuyos cortes siguen las inflexiones de un diálogo, de una acción, de un pensamiento, dando abruptos inicios y fines. Véase el comienzo de *El tumulto:*

> ... Y no hacía nada. No porque huyera, sino porque no se encontró con nadie. Volvió al hotel. Abrió la cortina. F..., sentada en la cama, lo vio entrar (p. 11).

Los recursos de lenguaje de este libro son pobres. Descripciones y diálogos realistas fijan lo que pasa, y alguna reflexión sirve de comen-

tario o integra referencias complementarias. Los monólogos interiores de algunos personajes juegan en el mismo sentido, más que nada informativo —acaso con la excepción de Raúl—, pero sin aprovechar el acceso a otros niveles ni constituirse en contexto integrador de los elementos exteriores con los subjetivos. Como prosa funcional, se pone al servicio de los hechos, y serán ellos quienes lleven el peso de la narración. Esta limitación de estilo es uno de los rasgos peores de lo que en sentido general se denomina «realismo», en cuanto que se priva de toda una serie de posibilidades expresivas, acaso consideradas ilegítimas para su objetividad. En el caso de Argenis, la funcionalidad es exactitud que no agrega nada, y cumple sobre todo como registro visual, en trozos como el siguiente, uno de sus mejores resultados:

> Los faros hirieron el pavimento. Olga cambió la luz, que corrió cubriendo una gran muralla de cemento.
>
> Giraron la isla en redondo y dejaron atrás el puente, la carpintería, el cuartel viejo, las amplias encrucijadas, las casas somnolientas, casas bajas, de tejas, escondidas tras altas aceras, comunicadas por improvisados puentecillos de tablas. Dejaron atrás los letreros, las letras y el escudo del Estado. Los «Bien Venidos», la oculta bomba de gasolina, donde crecía la paja, la enredadera.
>
> La caseta policial se interpuso de pronto (p. 93).

Sin embargo, esta narración directa puede dar mucho más, desde luego integrando otros niveles de lenguaje, pero también con un mayor cuidado de la escritura, afilando, puliendo, tensando más estas frases que incurren a veces en meros defectos gramaticales. Así se concentraría el poder de estas historias frecuentemente demasiado abandonadas a sí mismas, deslavazadas. El mismo Argenis da algunas muestras y sugiero ver las páginas 33 a 36, 49 y 50, 67 a 69, así como un final tan perfecto como éste, fijación certera y esencial de la crisis definitiva entre Arvelo y Luisa (3).

> El automóvil hace un alto.
>
> El agua del lago va y viene, cortando el rostro de la luna.
>
> —Esta es una de las cosas que quería mostrarle —dice él—. Pasado mañana, sin que nadie lo sepa, estaremos en Margarita.
>
> Ella no dice una palabra (p. 95).

---

(3) Creo que el mejor ejemplo es el siguiente:

Había gente asomada a la ventana. Agarrando los barrotes con oscuras manos, rostros indecisos se reflejaban al destello de los bombillos fotográficos. Ella, sentada al lado de su hija, posaba con sus hermanos, cuñados y sobrinos. Tenía los ojos rojos. De cuando en cuando contemplaba a su hija. La medía y llevaba la vista hasta donde asomaban los pies del largo traje blanco de bodas. No sé, es cosa que no me puedo perdonar, se decía. Se veía a sí misma llorando, una noche, sentada como hoy, frente al ataúd de su madre. El cadáver había quedado encogido y, por más fuerzas que hicieron no lo pudieron enderezar, de

Finalmente, hay que insistir en el valor de los múltiples puntos de vista y, por tanto, de los múltiples enfoques sobre un mismo material dramático que ofrece la cantidad de personajes manejados por Argenis, aunque repitiendo igualmente que cada una de las visiones de estos personajes puede intensificarse mediante una mayor elaboración, y desde luego también con una articulación de escenas si tan libre más planificada.

En lo que respecta al estilo de *Sin cielo y otros relatos,* se nota más aún el poco acabamiento de las piezas, que aquí son apuntes rápidos, dos o tres escenas ligadas en un breve desarrollo interrumpido, un personaje, un hecho, clavados ahí por la intensidad vital que tienen, pero de ningún modo trabajados y explotados a fondo. Por encima de las ventajas de multirreferencialidad y otras que he señalado, se impone, incluso y sobre todo a partir del interés temático anecdótico, plantear una crítica de estilo, algo que creo no ha considerado nunca Argenis Rodríguez. También *Sin cielo...* inicia el vicio repetitivo de este autor, que llega a trasladar trozos enteros de un libro a otro. Del lado de las realizaciones, es de señalar la rapidez narrativa —opuesta al estancamiento y saturación de otros modelos examinados aquí—, lograda a base de cortes frecuentes, creando un ritmo nervioso. Pero la rapidez a nivel de frases no implica siempre una verdadera aceleración expresiva, y acaso esto pueda considerarse un reflejo del descuido estructural y otros, aunque asumible en proyectos más conscientes. Este fragmento puede ejemplificar:

---

modo que quedó de perfil, con una mejilla contra las tablas. No sabía por qué aquella noche se parecía a ésta. Era como si estuviera pagando algo. Algo muy grande y doloroso que siempre hemos querido que ocurra y después que ocurre nos pesa, nos hunde, nos agobia. Recordaba la lenta enfermedad de su madre, la sempiterna agonía; sus desvelos, sus piernas adoloridas, una noche al lado de una hamaca preguntando: «Mamá, mamá, mamá», silenciosamente, para no despertar a sus hijos. Veía en su imaginación otra oscura noche, mientras iba de su cuarto a un corredor y de éste a la cocina. El crepitar de las brasas, los indistintos sonidos de la noche. Se veía a sí misma colando un guarapo de hierbas, preparando medicinas caseras, sintiéndose cambiar de color, con grandes bolsas negras bajo los ojos. *Y todo, todo, por mi madre.* Y por último, el fallido intento de la muerte. La desesperación porque su madre no moría, vieja de noventa y cuatro años. Se contemplaba a sí misma, tiritando, atendiendo un bulbo que sólo lograba articular sonidos quejumbrosos y que por esa simple manifestación no pudiera ella tener un poco de tranquilidad. Deseó la muerte de su madre. Le comunicó a sus hijos su deseo y ya no tuvo descanso hasta que dejó de percibir aquellos gemidos. Ahora es como si asistiera a una segunda entrega. Todavía suenan en sus oídos las notas del órgano de la iglesia. La imponente nave manando luz la enceguece. Ve la cola de un largo vestido blanco que se arrastra. Se agacha y lo estira. Detrás de ella unos ojos se ciernen amenazadores. Sin consulta, se dice, sin consulta.

Ahora estira el blanco vestido de su hija. lo alisa y lleva sus manos sobre su regazo. Los destellos de luz caen fulgurantes. Las noches se repiten. Ven con idénticos ojos (pp. 49-50).

—Pasen adelante. Realización. Gran realización. Estamos realizando —y palmeaban con sus manos.

Muy despiertos todos. Sin miedo. Gritando. Moviéndose. «Realización. Estamos realizando» (p. 14, *Durante la travesía*).

2. *El tumulto* puede considerarse un primer acercamiento a temas que persisten en toda la obra de Argenis Rodríguez, pero también introduce una baraja de innegable interés, que veremos más tarde retomados por otros autores. Es peculiarmente suya la reducción de la lucha revolucionaria a sus raíces psicológicas, y como sus personajes —sobre todo el central, Argenis mismo en metamorfosis identificables— tienen siempre rasgos más o menos patológicos, esto produce una deformación óptica a tener en cuenta. La entidad de la lucha se reduce, pues a sus causas más banales o más turbias, y se integra en realidad a la desesperada búsqueda de identidad que recorre la obra de Argenis como su subtexto. Así, el personaje de Raúl en *El tumulto,* congelado en evocaciones de catástrofe: «Parecía que acababa de darse cuenta que para ellos no contaba la esperanza. No obstante, pensar que en cualquier momento acontecería un atentado, él ya se encontraría en prisión. Pero ese era ya tema de una semana. Para él ya no contaba nada. De sus compañeros no se habría salvado nadie. Por lo menos él había tenido tiempo de huir» (p. 12). Y: «... Hum, alguien pensaba por ahí hacerse un Roschild. Pero ¿lo consiguió? No. No era más que un adolescente. ¿Qué no se le ocurre a uno durante esa etapa? ¿No pensábamos muchos de nosotros matar un dictador? ¿Por qué? Por nada. «Por el solo hecho de pasar a la Historia». No pensábamos en otra cosa» (p. 19). Pero si la dirección del relato implica esta reducción, creo que un movimiento de lectura más amplio puede absorber provechosamente los dramas planteados —al menos en parte— por Argenis: la fuga del clandestino buscando escondites, a punto de quebrarse su ligazón con la causa revolucionaria; la crisis de esta ligazón por insuficiencia ideológica; la relación adolescente entre inestabilidad psicológica y opción militante; las bases materiales de tal inestabilidad; la imposibilidad de llevar a bien una militancia así determinada, etc. Porque la verosimilitud del personaje Raúl es indiscutible: ese que tras el derrocamiento de la dictadura condena su vida porque «nunca le perteneció», y la condena «con la insistencia del loco que va por una misma calle y le vemos regresarse y entrar a las mismas casas y salir y hacerlo continuamente, hasta que se pierde, nadie sabe cómo...» (p. 21), queda coherentemente caracterizado, vive, se pasea como una definición dolorosa y multiforme por la obra de Argenis, y no es caprichoso verlo luego —sin nombre, con otros nombres— en la guerrilla polvorienta de *Entre las breñas* y *Donde los ríos se bifurcan,* desertando, y becado en

Europa renegar de nuevo del pasado acumulado tras los primeros libros—y allí, aunque se ría, por esa inmediatez que tiene Argenis con una escritura fundamentalmente autobiográfica, llega a ver: «Y Madrid era aquello, y Armas y ella y yo éramos aquello, y Madrid era una fiesta y aquello era la caída de un mundo o de un imperio, o tal vez aquello no era más que mi caída y yo no lo sabía o no quería reconocerlo» (p. 104, «El derrumbe», de *Donde los ríos...*)— para acabar reducido fatalmente al testigo informulado de *La fiesta del embajador* y perdido ya acaso para siempre en su novela inédita *Gritando su agonía.* Desde luego por esa inmediatez que mencioné, pero desde luego también verosimilitud apreciable, que ofrece un material dramático y unos desarrollos parciales que hay que tener en cuenta, acaso sobre todo para consideraciones de la «narrativa de la violencia». El hecho de que Argenis represente a veces algo así como la «anti-narrativa de la violencia», y su conflictividad como persona, no pueden excusar de este movimiento más amplio de lectura, que resulta desde luego fructífero. En lo que respecta a *El tumulto*, toda la sección titulada «Noche del 30 de agosto de 1960» —70 páginas, en realidad la verdadera novela, a la que sirven de introducción las otras dos partes—, es una primera fijación de muchos temas de interés, fundamentalmente el retrato de una familia de provincias en la que odios, mezquindades, amarguras, fracasos, son el fatal caldo de cultivo de Raúl, el endeble conspirador; de Alfredo, el militar; de Luisa, vendida en matrimonio, etc. Y es precisamente este marco familiar—entendido en todas sus raíces y derivaciones—el que nos puede explicar esta narrativa de la sobrevivencia que configuran casi todos los relatos de Argenis Rodríguez.

El material temático-anecdótico de *Sin cielo y otros relatos* puede reducirse a esta numeración: un muchacho de pueblo que llega a Caracas, la soñada capital, y lo vemos perderse entre la multitud; dos personajes, Rísquez y José Rojas, una conversación medio de política y medio de hembras, con una turbia escena de baile en la segunda parte; un clandestino que busca refugio—de hecho, apenas retocada, la primera parte de *El tumulto*—; un hombre abandonado por su mujer, contando la escena borracho y haciendo reír a los demás; un joven detenido en una manifestación habla sobre las celdas, sus compañeros presos, los guardias, de política; un grupo de guerrilleros que esperan entrar en acción. Aquí, como se ve, hay tres rasgos que pueden interesar: el tema común de luchas revolucionarias en la ciudad, la introducción del tema guerrillero y la misma situación urbana de la mayoría de las historias. Si la contextualización de la ciudad está apenas trabajada—una ciudad «tumultuosa y sin apenas un lugar por donde meter los ojos» (p. 11, *Durante la travesía*)—, no creo exagerado decir que Ar-

genis ha contribuido a localizar en ella los conflictos —y, desde luego, sobre todo los de su eterno personaje, el muchacho provinciano que vendrá aquí a buscar el «triunfo», a «superarse», etc.—. También, y volveré sobre esto (4), hay que señalar un rasgo importantísimo: todavía en Argenis la búsqueda de identidad tiene que ver con elementos políticos, se entreteje en una historia de militancia, conspiración, gobiernos, choques y demás, aunque se vea, ya entonces y cada vez más, en oposición a ellos o en superación desde luego ficticia.

3. *Entre las breñas* (1964) y *Donde los ríos se bifurcan* (1965) constituyen la segunda pareja temático-estilística de la obra de Argenis. Interesa sobre todo el primer libro; en cuanto el segundo sólo abunda en lo ya dado, repitiendo incluso. Hay que decir que *Entre las breñas* es la cumbre estilística de la obra de Argenis y un buen modelo para la «narrativa de la violencia». La narración directa, de un solo nivel, se hace aquí integración rica, que combina la funcionalidad descriptiva predominantemente visual —pero ahora concentrada, depurada— con un lenguaje de alcances poéticos: extrañamiento de ciertas reflexiones, detalles que se expanden obsesivamente, versículos de evocación, reiteraciones. Los vacíos anecdóticos juegan bien, aunque persistan distribuciones algo caprichosas —sobre todo en *Donde los ríos...*—. Lo subjetivo se teje con lo exterior. El desarrollo se abre a incursiones en el pasado —que a veces pretenden negar la realidad del presente, resultando interesantes contraposiciones— y algún esbozo de sueño o de imaginación. Las tercera y primera personas crean una zona fluida, donde distintos personajes ofrecen su punto de vista. Hay un registro objetivista que señala una posible realización de tendencias vistas en otros autores (5).

---

(4) El punto aquí es constatar que la visión ha cambiado, que la identidad se plantea en la más joven narrativa generalmente como una búsqueda ajena a los temas políticos. Ver el capítulo correspondiente.

(5) Dado que esto tiene que ver con varios capítulos, y creyendo que la mejor prueba es una muestra del mismo texto, prefiero reproducir la segunda parte del cuento: *¡Aquí, aquí, entre las breñas!:*

> Cerró los ojos y perdió el conocimiento, tirado en el suelo, con una pierna sobre la cerca de alambres que se estaba cayendo con su peso. A su lado un tamborcillo de gasolina y un *fal*, con la caserina tirada por el suelo y que evidentemente se había desprendido al caer el que lo llevaba. El hilo de sangre que salía por uno de los costados del hombre descendía hendiendo la tierra, dejando una endeble grieta; las hormigas evadían rápidamente las pequeñas grietas. Allí los bachacos mordían la mano del hombre. Arriba, en los árboles secos, se detenían zamuros, impasibles aves negras, a la expectativa. Por tierra pasaban algunos que descendían de los árboles y renqueaban un poco alrededor. Una brisa hacía oscilar la paja, que, fuera de la pica, medía más de medio metro. De abajo salía el humo de un caney rodeado de cañas sembradas. El caney había sido abandonado esa mañana cuando los disparos. Sin duda alguna, el hombre que estaba tendido había caído en una emboscada. En varios metros a la redonda no se divisaban cadáveres, ni hombres, ni nada que supusiera hombres heridos. Lo que había sido por un momento un campo de batalla o una escaramuza, era ahora todo quietud, excepto

En los momentos en que los protagonistas contrapuntean sus afirmaciones, versiones de los hechos, etc., con una vuelta de la conciencia sobre sí misma, se dota a los desarrollos de un factor distanciador nada despreciable —y que no equivale, con excepciones, a ejemplos examinados en que el comentario del narrador era directivo—. En general creo, pues, que *Entre las breñas* ofrece suficientes elementos de realización eficaz, cuyo uso sería siempre válido en cualquier obra de la actual narrativa, y sobre todo en lo que toca a la creación de una «narrativa de la violencia», liberada de los mecanismos criticables que he señalado en otros modelos. Piezas como *A través de la fría desolación oscura* y *¡Aquí, aquí, entre las breñas!* son muestras suficientes. En todo caso, considero necesario salvar determinadas sugerencias estilísticas y a veces logros perfectos de cualquier apresurada condenación de bloque de la obra de Argenis Rodríguez.

En tal perspectiva, *Donde los ríos se bifurcan* no añade nada, y más bien es un considerable empobrecimiento. La fragmentación del relato se acentúa, como parece ocurrir en cada segunda versión que hace este autor de un tema —verlo en *Sin cielo...* respecto a *El tumulto* y, en cierto modo, en *La fiesta del embajador* respecto a la última parte de *Donde los ríos..., El derrumbe*—. Pero esta fragmentación, aunque justificada por la multiplicación de los datos —presentación de cada personaje, trozos de diarios, informes, «voces», etc.—, lo que representa en realidad es una dispersión que puede interpretarse perfectamente a la luz de *La fiesta del embajador* y, sobre todo, del inédito *Gritando su agonía:* ya en este último, la masa de hechos brutos se constituyen, en su opacidad, como negación de todo sentido discernible, de todo significado trascendente a la acumulación anecdótica. Así, Argenis llega al otro extremo de los usos directivos de la narración: entre la materia temático-anecdótica presa en los mecanismos de imposición de la dirección del sentido, explicitación del significado y otros, y el desarrollo pulverizado en mil gestos vanos —finalmente tan prisionero, pues se le está negando toda capacidad de significar—, la verdad ha de estar en el medio (6).

---

el chillido de los pájaros y el de los monos que volvían de nuevo, con aire asustadizo, a posarse en las ramas para lanzar palos al hombre que estaba tendido con la pierna sobre los alambres de la cerca. A dos horas de la pica donde se encontraba el hombre, bajando normalmente, corría un río. Pero desde esa altura no se oía el ruido de la corriente. Reinaba una tranquilidad absoluta y la mañana estaba desapareciendo para dar paso a un sofocante calor húmedo (pp. 25-26).

(6) He preferido dejar para esta nota una consideración final sobre *La fiesta del embajador* (1968) y *Gritando su agonía.* Me sigue pareciendo que hay algo en la primera que puede, más intensamente desarrollado y elaborado, convertirse en género o, si se quiere, sub-género narrativo. En tal sentido, prefiero manejar la categoría de caricatura que la de chisme. Si la inmediatez del lenguaje es

4. La reducción de la lucha revolucionaria a sus elementos más turbios, banales o simplemente patológicos la consuman *Entre las breñas* y *Donde los ríos se bifurcan.* Si esto atenta contra la veracidad, daña también la verosimilitud del conjunto, lastrada por la urgencia de imponer tal enfoque. Partiendo de ahí, creo siempre posible una lectura más amplia, como sugerí antes respecto a *El tumulto:* se fijan aquí elaboraciones deformadas pero en las que se pueden realizar distinciones de un material temático-anecdótico de interés —aparte de logros estilísticos no siempre alcanzados en enfoques revolucionarios del mismo asunto—. El ambiente desesperado de un campo guerrillero, las múltiples tensiones, los problemas de jefatura, las relaciones con los campesinos, los roces entre los mismos guerrilleros, la plasmación justa de una existencia peculiar y otros rasgos, ya generales, ya particulares, cuyo resultado total tiene que leerse a la luz de la realidad de la historia, al tiempo que deben también asumirse en su concreta realización estilística, sin miedo a «contaminaciones». No es menos interesante tomar, como material incluso sociológico o de psicología social, el fruto que arroja la mirada de una conciencia cuya inestabilidad psicológica la lleva a reducciones de la lucha revolucionaria. En tal sentido, la narrativa de la sobrevivencia se convertiría en narrativa de la imposibilidad, en cuanto que el multiforme Argenis —Raúl, José, etc.— entrega en su obra un documento vivo sobre la concreta imposibilidad existencial de que cierto tipo de hombres lleguen a ser verdaderos revolucionarios.—*JULIO E. MIRANDA (21, rue de l'Equité, 1090. BRUXELLES, Belgique).*

---

pobre, también es eficaz y a tono con cierto coloquialismo utilizable; si la fragmentación de la narración viene de antes en Argenis, y prolonga la opacidad y la acumulación señaladas, es igualmente cierto que como colección de estampas feroces, de viñetas, produce un resultado tan demoledor como divertido. No voy a repetir lo que escribí en su momento, pero quiero confirmar mi duda sobre el valor de *La fiesta...*, y apuntar su posible utilización en obras de mayor envergadura, que integren sus rasgos peculiares en proyectos más amplios.

En lo que respecta a *Gritando su agonía,* creo que es la consumación del fracaso de Argenis Rodríguez, devorado por sus deformaciones temáticas y sus peores vicios de estilo. De unas 300 cuartillas a máquina sólo pueden salvarse poco más de treinta, que son varias páginas sueltas y un capítulo, *Caracas. Otro lugar.* Aparte de que contenga trozos de todas sus obras anteriores y de que el chisme —ahora sí el mero chisme— ocupe lamentablemente a su autor. La única novedad a señalar, a veces lograda, es la utilización de lemas publicitarios, titulares periodísticos, trozos de folletines radiales y canciones, con frases al vuelo oídas en la calle y reflexiones del protagonista, e incluso esto ya lo había ensayado en parte Argenis, con resultados lamentables, en *Donde los ríos se bifurcan.*

SOBRE LA GENERACION DEL 27

I

La literatura española contemporánea se caracteriza en sus comienzos por la presencia de tres grupos de escritores que, sin solución de continuidad, encaran el problema de las relaciones escritor-obra; que toman conciencia, de forma coherente, de que existe, por parte de los escritores, una necesidad de definir su oficio, su posición, su relación, en fin, con el medio y las circunstancias en que se desarrolla su labor. No sólo son hombres preocupados por unos aconteceres más o menos críticos, más o menos significativos, sino que se plantean seriamente el problema de cómo encarar esos hechos desde la perspectiva de su obra, de cómo organizar su obra literaria en función de esas circunstancias, sin que aquélla pierda su entidad propia y su válida y útil presencia. Tanto la generación del 98 como los escritores del novecientos, más apasionados los primeros, más fríos y razonadores los segundos, tomaron buena cuenta de todas estas cosas y acometieron su trabajo con seriedad y con notoria inteligencia. No se trata ahora de hacer juicios de valor, la mayoría de las veces muy subjetivos, partidistas o parciales; pero sí creo necesario hacer hincapié en una nota que no sólo me parece significativa, sino también muy positiva: no sólo había que acometer una labor urgente, sino que, necesariamente, había que acometerla bien. En esto me parece que radica (o que en ello podría radicar) la clave de muchas contradicciones, dificultades y orfandades que padecen nuestras letras actuales. Hemos sido —y en parte me culpo de ello— demasiado fervorosos en nuestros juicios y hemos dejado al margen ciertas y determinadas circunstancias que era preciso dilucidar con serenidad y sin cicateros prejuicios. Insisto: no valoro globalmente una o dos generaciones (sería osado por mi parte impartir bendiciones o condenas a obra tan compleja en unas cuantas líneas liminares); me interesa tan sólo destacar una actitud, una de tantas, a la que debemos mucho desde nuestra perspectiva actual. El hecho de escribir, estoy por decirlo, toma, a partir de los hombres del 98, una importancia capital. Si Quevedo y Larra se pueden titular sus maestros, por algo sería, y no sólo porque les haya tocado vivir una circunstancia histórica crítica similar —o consecuencia— a la que vivieron aquellos dos escritores.

A estos dos grupos iniciales se unirá un tercero; un grupo de poetas que aún no ha sido bautizado con precisión: ¿generación del 27?, ¿grupo poético del 27?, ¿generación de la Dictadura?, ¿grupo poético

del 25?, ¿generación de 1924-1925?...' Los escritores que integran esta generación van a vivir los años de la preguerra civil española y, a pesar de ello, y a pesar de que se ven implicados en más de una ocasión en las dramáticas circunstancias de los años iniciales de la contienda, se plantean, por encima de toda otra problemática, la urgente necesidad de escribir una poesía consciente, bien hecha, abarcadora, resumidora no sólo de las circunstancias que viven, sino también de su criterio en torno a las formas y expresión literarias. El hecho de que la mayoría de estos escritores haya enseñado Lengua y Literatura españolas ya es bastante significativo. Han penetrado en la obra y saben encontrar lo que buscan. Añádase a esto su eficaz labor crítica con la que también contribuyen a hacer de la Literatura un hecho vivo y trascendente. Que todavía algún crítico haga suyas las palabras de Alberti («la generación del 27 sigue gobernando en España») no puede sorprendernos. Que se le dediquen estudios, monografías, revisiones críticas, puede ser, sin lugar a dudas, muy beneficioso. Que su actualidad es evidente no cabe dudarlo. Como es una prueba eficaz de su vitalidad el que siga siendo tema polémico.

2

Si abordamos su estudio desde la parcela de la experiencia de las formas, hemos de observar cómo la crítica más simplista zanja la cuestión, señalando en estos autores una primera etapa de clara preocupación estética, para ir ahondando progresivamente en lo humano y dar una segunda época preocupada y comprometida. No nos parece viable, y mucho menos riguroso, un juicio así. Si seguimos aferrados a lugares comunes, seguiremos cayendo en el mismo vicio de siempre: ser simplistas, frívolos; o, lo que es lo mismo, inanes. Si hubo una época en que estos poetas —a los que su encrucijada cronológica puso en el disparadero de convertirse en símbolos o mitos de una España difícil, lo que encumbró exageradamente a algunos e hizo olvidar injustamente a otros—; si hace unos años, digo, estos poetas quedaron ocultos por ciertas efusiones y destellos deslumbrantes de nueva poesía, su presencia reciente en el panorama editorial español parece habernos recordado muchas cosas voluntaria o involuntariamente olvidadas.

La revisión española de un poeta como Cernuda, lejano en su presencia física, pero muy cercano (muy dentro) de toda la poesía española actual; la publicación de libros últimos de Guillén o Aleixandre y la recientísima edición de un poeta como Larrea, no inventa-

riado muchas veces (inexplicablemente) en manuales y antologías, siempre simplistas, nos han hecho volver sobre estas obras y estos poetas. Al propio tiempo hay que recordar las recientes ediciones, o reediciones, de trabajos críticos, así como el breve pero riguroso librito de Jorge Guillén *(El argumento de la obra)*, donde el discutido e interesante poeta nos introduce en el mundo poético de su grupo. No puedo sustraerme, sin embargo, pues de ahí la razón de ser de este comentario, a referirme a un hecho evidente y que, a lo que parece, está siendo tema de discusión y polémica: este tema, tan ampliamente tratado por la crítica, siempre se había analizado desde presupuestos netamente afectivos, incluso en trabajos tan fundamentales como puedan ser los de Dámaso Alonso en *Poetas españoles contemporáneos* o el de José Luis Cano, *La poesía de la generación del 27*. Poco, o muy poco, se había intentado hacer desde un ámbito crítico estructural,. incluso teniendo tal metodología crítica una tan importante audiencia en la actualidad. Por eso me permito traer a la consideración de los lectores un libro por muchas razones importante. Su autor es el profesor Andrew P. Debicki. Su título, *Estudios sobre poesía española contemporánea. La generación de 1924-1925* (1). Con él puede planteársenos, además, otra cuestión a tener en cuenta: la de la crítica universitaria. Verdad es que se ha desprestigiado un tanto a la crítica universitaria española y no ha faltado quien haya intentado señalar su *chochez* manifiesta. No sé hasta qué punto podamos considerar acertadas estas posturas. Pero lo que sí parece evidente en toda esa crítica es su carácter heterogéneo; a veces, falta de rigor y dinamismo universitarios; y, por último, su propia culpa de abordar temas de valor marginal en monografías o estudios exhaustivos y de carácter fundamentalmente erudito, estrictamente especializado. Pero quiero hacer notar desde aquí que nuestra escuálida crítica cotidiana, la del medio folio, no cumple función alguna, en tanto que aquélla se sitúa en una posición óptima de trabajo y conciencia intelectual. ¿Que luego haya padecido algún que otro brote de vanidad no dominada? También es cierto, pero ante un panorama como el de la crítica literaria española andarnos por las ramas, observar con lupa todo lo negativo, nos dejaría tan desasistidos que preferimos inclinarnos a favor de un método de cierto rigor y competencia, aunque sus resultados puedan ser, a veces, desilusionantes, antes que abandonarnos en manos de críticos *solaperos*, como gráficamente expuso hace muy poco tiempo un novelista chileno recientemente premiado en España.

---

(1) ANDREW P. DEBICKI: *Estudios de poesía española contemporánea.* Ed. Gredos. Madrid, 1968, 332 pp.

Apologías aparte, hemos de rendirnos a la evidencia: necesitamos en España, de una vez por todas, una crítica develadora, que aporte alguna luz para una tan confusa oscuridad, y no acentuar o insistir en ella. *No,* desde luego, a la falsa erudición, pero *no* también a la crítica que pretende ver, pero no *dejar ver.* En dos importantes resúmenes del año literario español recién finalizado (2) podemos acercarnos a este problema, el de la tenaz confusión en que hemos venido a dar precisamente a causa de la falta de una crítica eficaz y positiva. Ha sido algo así como una mala digestión de muchos y muy pesados alimentos. No ha existido serenidad en los juicios y en los planteamientos. Quemar etapas ha sido necesario y beneficioso, pero no se ha desarrollado una crítica paralela en importancia y necesidad a la de esa dinámica que se hace imprescindible, y hemos tenido que pagar un fuerte tributo: el de la confusión. Por eso, acercarnos a un libro claro, aun dentro de su tono erudito y profesoral, y sobre un tema tan traído y llevado como este de los poetas de los años de anteguerra, me parece una tarea beneficiosa y, nunca, tiempo perdido.

3

Lo primero que nos sorprende gratamente en el libro es su declaración inicial: se va a tratar una etapa en la obra de los poetas del 27 que siempre se ha tildado de esteticista, de *deshumanizada;* se trata de hacer luz en esta parcela de su poesía y ver si han sido ciertas y válidas tales afirmaciones. ¿Cómo? Pues, simple y llanamente, acercándose a la obra. Sin andar con remilgos sentimentales, afectivos o panegiristas («... el lector que trate de averiguar las características exactas de la experiencia poética indagando las intenciones o las experiencias que la motivaron, acabará generalmente sin obtener respuestas claras»). Acercándose a la obra y haciendo *crítica interna,* fijándose en «aspectos de las obras mismas: su estructura, su estilo, su organización metafórica, su tono». O, lo que es lo mismo, haciendo un análisis estructural. Sólo entonces podremos comprender cómo la obra toma dimensión y valor amplios, cuáles sean los valores reales que tal obra puede aportar. Observando la obra en su totalidad, como un todo coherente que se somete a directrices trazadas de antemano, y donde los recursos estilísticos utilizados se potencian al máximo y encuentran su razón de ser, y de ser usados. Todo ello de cara a un problema básico de la creación poética y caballo de batalla de los poetas del 27. Nos re-

(2) Consúltese *Cuadernos para el Diálogo* («A treinta años del siglo XXI») y *Triunfo* («Resumen de un año»), diciembre 1970.

ferimos al eterno problema de la conexión entre poesía y realidad. O, mejor, de cómo realidad y poesía pueden llegar a formar un todo coherente o a constituirse en fuerzas antagónicas. En esto se muestra Debicki muy claro y concluyente: o la realidad es vehículo para configurar sus significados (el poeta manipula la realidad para servir a sus propósitos), y entonces la realidad «es un recurso para la comunicación de una visión interna creada y desarrollada por el poeta». O, por el contrario, es la obra poética la que «trata de comunicar ciertas realidades vitales del mundo». Es decir, una poesía como comunicación, como revelación de una realidad aparentemente escondida a ojos lógicos o fotográficos; como válida experiencia, en fin, para el propio lector. Y frente a esta dicotomía, la intención sintetizadora de los poetas estudiados donde la poesía-creación (transformación de la realidad) y la poesía como descubrimiento y comunicación de una realidad se complementan y actúan en perfecto maridaje. Testimonios de Dámaso Alonso o Pedro Salinas, en tal sentido, avalan estas afirmaciones del profesor Debicki, elementales si se quiere, pero imprescindibles en este estudio y bajo estos presupuestos. Y se nos viene en seguida a la mente —se clarifica, diría mejor— la verdadera razón de la poesía. «No un escape de los problemas vitales ni un juego trivial, sino precisamente un modo de llegar a la esencia de las cosas con toda la tangibilidad y la emoción propias del poema e inaccesibles al tratado lógico.» Una labor de penetración y conocimientos previos, para llegar a una síntesis unificadora de la realidad. Se comprenderá entonces el papel decisivo que juegan en esta evolución poetas tales como Bécquer y Juan Ramón Jiménez, muchas veces rechazados, otras mirados con recelo y, en algunos casos, hasta negados. Negados, entiéndase, de cara a una inmediatez utilitaria del hecho poético. Sin embargo, huelga decir aquí que cualquier reivindicación de estos escritores es de estricta justicia, puesto que su integridad como tales (como poetas y como escritores) les hizo saber mirar la realidad y saberla recrear poéticamente; encontrar la fórmula expresiva justa y el valor inestimable de la andadura estructural del poema. Con ellos, y a través de ellos, los poetas del 27 comprendieron que no se puede ser escritor de una pieza, que no debe *fabricarse una* lengua («Importa notar, sin embargo, que estos poetas no defienden un vocabulario o una forma poética especial, y que se valen de una variedad enorme de palabras y de formas...), y *una* intencionalidad, sino que deben enfrentarse con la múltiple configuración del mundo, el hombre y la realidad y que, consecuentemente, deben alcanzar esa difícil flexibilidad para encontrar el cauce y el vehículo expresivo apropiados. «Dámaso Alonso —apunta el profesor Debicki— ha notado que estos poe-

tas no tienen una actitud común en la política, ni se alzan en contra de ninguna otra doctrina, ni siquiera en contra de la poesía anterior. A diferencia de los *ultraístas,* se arraigan en la poesía tradicional y en la culta de sus antepasados; así, sin meterse en polémicas o en alzamientos contra nada, construyen una obra orientada a captar valores más amplios. No se comprometen con propósitos políticos o literarios inmediatos y limitados, sino con el anhelo de un arte profundo y perenne». Unico medio, a fin de cuentas, de no dejar atada una obra o una postura literarias al lastre de las contingencias históricas o cronológicas.

No dedica menor atención el autor de este libro al tema del posible vanguardismo de estos poetas. El *ultraísmo* y el surrealismo, corrientes que se han venido citando como representativas de la actitud de los poetas del 27; el papel de revolucionarios de la lengua poética que se les ha venido otorgando (lo que en ciertas ocasiones ha promovido cierta tibieza frente a su obra, tachada de estetizante y formalista), se delimita con claridad en este estudio, encaminado precisamente a dejar bien claro el contenido de humanidad latente que anima incluso los primeros libros de estos poetas que, «salvo excepciones, surgen más bien arraigados en la tradición hispánica, y en vez de alzarse contra esto o aquello están inspirados por un deseo positivo de crear un arte trascendente. Frente a los *ultraístas* parecen un movimiento de afirmación de lo positivo, de profundización, de interiorización. A diferencia de los *ultraístas*, escriben poesía y no manifiestos; también a diferencia de ellos, no se lanzan a hacer propaganda». Los escritores del 27 que, aparentemente, nacieron a la poesía de manos del surrealismo, sólo se sirvieron de él para encontrar «modos de configurar valores emotivos, de dar expresión a sentimientos angustiados, de expresar inspiraciones no lógicas». Ya notó algo de esto Francisco Umbral en su singular libro *Lorca, poeta maldito,* al tratar el tema del surrealismo en la obra del poeta granadino (3). La generación poética del 27 *se vale* del surrealismo para hacer su poesía, nunca *hacen* surrealismo ni se adscriben a lo que de original, sorprendente e incongruente había en él. Apegados a una poesía hondamente tradicional, se sustrajeron —como casi toda la poesía de posguerra más tarde— a hacerse cuestión de las formas, ahondando más en ideas, sentimientos y emociones.

Con este tema anotado, hemos de consignar otro no menos interesante que promueve el libro de Andrew P. Debicki: el carácter conflictivo, dramático, de la obra de estos poetas estudiados. La poesía del 27, considerada de siempre como bifronte, como vividora de dos etapas

(3) FRANCISCO UMBRAL: *Lorca, poeta maldito.* Biblioteca Nueva. Madrid, 1968.

distintas y a veces contradictorias, se deja entrever en este libro como el resultado de una pugna entre dos fuerzas que desde el comienzo se debaten conjuntamente y confieren viveza, penetración y dinamismo al acto creador: «Como veremos en varios de los capítulos siguientes, dice Debicki, la obra lírica de estos poetas revela frecuentemente un conflicto entre dos actitudes ante la realidad (...). Estas realidades (que comentaré luego) se relacionan, a mi modo de ver, cno las que hemos visto en este capítulo: el doble deseo de ver la poesía como creación de una realidad y como encarnación de valores existentes humanos; el anhelo de seguir al mismo tiempo tradiciones formalistas (la gongorina, la metafórica contemporánea) y tradiciones expresivas (la popular tradicional, la surrealista); el interés simultáneo en la exactitud expresiva y en el misterio de la poesía.»

4

A la vista de los presupuestos enumerados, huelga decir que el análisis parcial que hace el profesor Debicki de cada uno de los poetas discurre dentro de la misma minuciosidad y rigor que hemos ido apuntando. Desde el conflicto entre la realidad aparencial y la realidad esencial, así como la presencia del contemplador como vehículo de humanización y tangibilidad del proceso poético, que se hace evidente en la obra de Salinas, a la difícil unidad complementaria entre lo abstracto conceptual y lo hondamente humano de Jorge Guillén, pasando por la vivencia conflictiva, existencial, de Dámaso Alonso y la afectividad popularista y dramática del mundo literario albertiano, o la pluralidad de Gerardo Diego, su simultaneidad rica y heterogénea, o la luz penetrante y clara que emana la poesía aparentemente vaga de Cernuda, o la penetración metafísica de Emilio Prados... Todo está observado detenidamente por nuestro autor, que mantiene, a lo largo de su trabajo, la claridad, precisión y espontaneidad, que se descubren nada más comenzar la lectura del libro, para concluir con estas palabras epilogales, que encierran la médula intencional de todo el estudio: «Mejor sería hablar de una poesía preocupada desde el principio con lo concreto y también con lo esencial, la cual indaga cada vez más directamente los problemas a la vez vitales y filosóficos de mayor importancia: el tiempo, la vida, la muerte, Dios. Una poesía, en suma, situada a medio camino entre la región angélica de lo absoluto y la región animal de lo material; una poesía verdaderamente humana.»

No quisiéramos insistir más en ello, pero hemos de consignar una vez más que este libro significa una nueva y renovada aportación al estudio general de nuestra poesía contemporánea y al parcial de los

poetas del 27. Pero no un libro más que se venga a sumar a la ya abundante bibliografía sobre el tema, sino uno de los más ambiciosos, precisos y rigurosos que conocemos, al tiempo que se hace atractivo por su espontaneidad, su sencillez y su entrañable clarividencia.—*JORGE RODRIGUEZ PADRON (San Diego de Alcalá, 15, 4.º izq. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA).*

INFLUENCIA DEL BARROCO EN LA LITERATURA ACTUAL

Preciso es recordar aquellas esencialidades del barroco que hagan relación al anterior enunciado, que refresquen nuestras vivencias de lo barroco, a fin de derivar los frutos reconocibles en nuestro mundo actual, tan diverso en lo aparente.

El barroco es un grito de liberación contra el Renacimiento en lo que éste llegó a tener de gélido orden, de norma, de molde. Una revolución representó en lo creativo que venía dada, primero desde la sociedad y luego desde el interior del hombre, sediento de una expresión en que darse íntegramente, como una pasión de vida, como una fuerza desatada y estremecida que lo delatara inconforme y susceptible de caída.

La perfección de elementos que el Renacimiento había hecho fácil y habitual, expresión de un equilibrio y una claridad ausentes en la decadente sociedad del XVII, ofrecía una cara falsa del hombre de ese siglo. El movimiento espiritual y artístico literario de carácter revolucionario que fue el barroco implicó el primer pronunciamiento de autenticidad espiritual que se registró, después de la ideología cristiana, en la trayectoria cultural del hombre. Las diversas individualidades creadoras hicieron aportes tan distintos entre sí y complejos, que el arte pierde su carácter unitario y sólo puede afirmarse que está constituido por elementos contradictorios. La elaborada fantasía del arte barroco resulta a la larga atentatoria contra ese intento renovador de mostrarse.

Es imprescindible analizar aquí esa antinomia que se debate en el interior del barroco, que por un lado complica la vida de la piedra y agiliza la forma plástica y lineal; que presenta arquitecturas y esculturas recargadas, y se deja subyugar por lo abstruso y abigarrado, a la par que exhibe al ser humano natural.

Pensemos en el arte como en un cuerpo de forma tangible, moldeable, que ha surgido como consecuencia de un estado anterior del artista, un estado de alma implícito en la forma, en la obra. El barroco es eso, una amalgama de formas, un hibridismo de naturalezas en lo externo, que responde a un tormento interior, a una inconformidad espiritual, a una rebeldía raigal. El barroco es, además de un temperamento (se es barroco como se es romántico, trágico o humorista), un movimiento revolucionario en arte y letras que socialmente inicia el desprestigio del poder central. Es una expresión universal de desconcierto, de descentración del hombre.

Ejemplo del barroco como actitud vital y creadora es Francisco de Quevedo, en cuya obra *Los sueños* hállanse elementos emparentados con el simbolismo y el surrealismo; ese parentesco viene propiciado desde luego por una reacción influida ante situaciones históricosociales semejantes.

Quevedo personifica la condición polifacética del barroco; la denuncia desgarrada de las realidades y la oscuridad conceptual de las expresiones; la autenticidad más llana y la sátira más doliente; la filosofía más pesimista y la acción más desenfadada. Oigámosle expresarse contra el conformismo político que tuvo que observar cuando fue nombrado secretario de palacio por el conde duque de Olivares, ministro durante el reinado de Felipe IV:

No he de callar, por más que con el dedo
ya tocando la boca, ya la frente
silencio avises o amenaces miedo.
¿No ha de haber un espíritu valiente?
¿Siempre se ha de sentir lo que se dice?
¿Nunca se ha de decir lo que se siente?

Estos versos respaldan la afimación de que el barroco entrañaba un anhelo de autenticidad, de rescate de lo humano, que el mecanismo de unos cánones había estereotipado.

Si rastreamos el barroco desde su instalación en el siglo XVII hasta nuestros días, observaremos la constancia de sus señales. Ese mundo frondoso, de tupida sombra a la vez que de deslumbradora reverberación, emerge cada vez que la sociedad se siente amenazada por fuerzas extinguidoras, cada vez que se intuye el aniquilamiento de lo humano, a manos de toda fuerza mecanizante. La razón del fenómeno reside en su propia esencialidad: a toda situación represiva, a toda acción compulsiva, se opone una reacción liberadora, pero las reacciones nunca son lineales, entrañan una naturaleza contradictoria, que es justamente la

que caracteriza al barroco. El crítico español Sainz de Robles dice que «al Renacimiento lo decapitó el barroco», es decir, éste implicó una descarga revolucionaria contra la preceptiva. Mas es curioso observar que la ausencia de normas, la libertad creadora que lleva a la deformación estética, produce a la larga una indigestión que busca reaccionar contra lo existente; de aquí que el neoclasicismo, movimiento regresivo, sucediera al barroquismo, especie de estrella de mar, con brazos que se le reproducen. Que la historia del arte es la historia de la sustitución de contrarios es evidente, pero no olvidemos que esa sustitución de contrarios viene dada desde lo social. Los supuestos sociales del barroco se expresan en las dos direcciones estilísticas siguientes: la corriente naturalista y la clasicista. Corresponden naturalmente a dos tipos de barroco: el de los ambientes cortesanos y católicos y el de las comunidades burguesas y protestantes.

Interesa dejar bien sentadas las características intrínsecas del barroco, a fin de poderlas desenmascarar cada vez que aparezcan en las diversas manifestaciones estéticas de las distintas épocas y sociedades. Arnold Hauser, el pensador húngaro tan influido por las teorías de Gustave Lanson en el campo de la historia literaria, ha dicho del barroco:

> Es la subjetivación de la visión artística del mundo, la transformación de la imagen táctil en imagen visual, del ser en parecer, la concepción del mundo como impresión y experiencia, la comprensión del aspecto subjetivo como lo primario, y la acentuación del carácter transitorio que lleva en sí toda impresión óptica.

Si hasta ahora me he ocupado de las generalidades del barroco, aplicables a cualquier campo de manifestación estética, de ahora en adelante voy a considerar el barroquismo literario, y muy especialmente el barroquismo hispano, por lo que representó, en el decir del gran hispanista y crítico alemán Ludwig Pfandl, de sustancia rica y universal. Hasta tal punto, que pueden deducirse claras influencias quevedianas, derivadas de su obra *Los sueños,* en el arte cinematográfico del Buñuel de *Viridiana.* Esta obra es de un barroquismo tan patente en la expresión y el concepto que merece que nos ocupemos de ella muy especialmente. El concepto de soledad, latente en la obra de Góngora *Las soledades,* aparece en Heidegger, en Jean Paul Sartre, en Camus, en el teatro de Becket. El concepto de espectáculo *(happenning)* actual se origina en Calderón de la Barca, el gran autor barroco.

El barroquismo literario se fragua en España durante un siglo decadente que ya no cree en la infalibilidad de los imperios; es la conse-

cuencia de una desilusión espiritual, social y política. Al respecto dice Pfandl:

> La psiquis hispánica va a parar a cierta exageración de sus propios contrastes, porque sus condiciones de vida se han modificado radicalmente, ya que el suelo donde se nutría, igual que su cuerpo, amenazaba dislocarse del marco de la realidad en que se había encuadrado en los años de su evolución política y cultural. Es lógico que un pueblo cuyo indomable orgullo nacional radica en la nobleza, estirpe, fe, heroísmo y gloria de las conquistas, inclinado a ideales utópicos y ligado apasionadamente al mismo tiempo a todo lo que es corpóreo y sensual, y que yace preso en vivos contrastes de naturaleza idealista y realista, reaccione vivamente cuando se ve asaltado por el hambre, la pobreza y la humillación, como nuevos jinetes del Apocalipsis. El péndulo espiritual de un pueblo así por fuerza ha de oscilar, en una prueba de esta clase, entre los dos extremos hasta la exageración.

Los sentimientos contradictorios, un cierto sensualismo de un lado, un temperamento trágico de otro, una facilidad para la sátira, desembocan en la complejidad barroca, una de las constantes hispanas junto al realismo social. Literariamente el barroco hispano presenta dos manifestaciones: una que afecta a la forma, a la expresión, y otra, al concepto, al fondo. Se denominan culteranismo y conceptismo, y de un modo u otro reaparecen periódicamente en las letras hispanas. Si analizamos la literatura hispanoamericana actual veremos que parte de la misma presenta inequívocas influencias barrocas.

El conceptismo y el culteranismo fueron, pues, fenómenos simultáneos que escindieron las letras españolas del barroco en dos direcciones. Aunque es innegable que la literatura, desde sus primeras obras monumentales, presentó dos tendencias básicas: la que se ocupa del aspecto formal o externo; la otra, que hace del fondo, del contenido, su norte, hasta el barroco, que exagera y complica estos aspectos, no fueron tan diferenciados y característicos.

Derivado del vocablo italiano *concetto,* que significa pensamiento, concepción ingeniosa o profunda, la palabra concepto dio nombre al movimiento literario que hacía de la idea su material de trabajo. Nadie como el ya citado hispanista alemán Ludwig Pfandl lo describió mejor:

> El conceptismo busca las más sorprendentes comparaciones, las más extraordinarias asociaciones de ideas, los saltos y transiciones bruscas, los contrastes violentos. Emparentado con ello en la tendencia y en el efecto está el juego de palabras basado en el sentido, en oposición a los juegos cultistas de palabras a base de su sonido o de su forma.

Hacía gala el conceptismo de decir la mayor cantidad de cosas en las menos palabras posibles; de esta suerte, la concisión, la labor de síntesis, era uno de los principales objetivos de la obra literaria. Como recurso expresivo predominaba la antítesis de palabras, la dislocación de imágenes, la sutileza mental; una competición de ingenio fue la literatura conceptista entre sus cultivadores. Ese conceptismo que se refiere a la brillantez mental, a la originalidad pensante, al juego con lo que se llamó sentido de las palabras; ese conceptismo que alambicó las expresiones, que prefirió lo zigzagueante a lo rectilíneo, aunque fruto de una época de cultura rumiante, como exteriorización barroca que es, al implicar un temperamento puede afirmarse que dejó diferentes rescoldos, los cuales se expandieron en distintas localidades y épocas. La nuestra, decadente en lo humanístico, es rica en manifestaciones barrocas, aunque es cierto que, debido a esa decadencia humanística, el barroquismo de nuestros días afecta a los objetos, especula con las cosas. Pero esa complejidad externa cae más dentro del culteranismo, la derivación barroca que hizo énfasis en el sonido y forma de las palabras.

Pero lo que interesa resaltar del barroco no es ya su exteriorización, sino su contenido, las causas íntimas, los mecanismos psicológicos. Esa esencialidad que garantiza su permanencia por encima de una moda literaria. La esencialidad, la sustancia, queda en parte reflejada por el emplazamiento geográfico del barroco español: el laconismo, la concisión expresiva del conceptismo, su aridez punzante, se gestan en tierras de Castilla y Aragón, llanas, altas, frías y peladas. El culteranismo, de lujuriante espesura, de floreado verbo, de prolífero sonido, de halago sensualista, surgió entre luces mediterráneas, en la tibia Andalucía, tierra de cantos, y no de «cantos y de santos», como la Castilla que definió la gran Santa Teresa.

Si nos detenemos en la vista panorámica de la Europa del barroco, término que, dicho sea de paso, surgió en el siglo XVIII y encerraba un sentido peyorativo, observaremos que, así como el barroquismo formal, el que afectaba a lo externo, presentaba características muy uniformes y semejantes entre los países europeos, el barroco que afectaba al espíritu, el de fondo, el de pensamiento, diose únicamente en España. Son los temas que lo informan o privativos o de diferente proyección. Así, por ejemplo, el tema de la muerte adopta en España un sentido espiritualista, bajo la influencia del sentimiento de religión. Por el contrario, en Europa la muerte entraña como postrimería un sentido materialista, pues es fin de vida y acción, y nada más. De este modo, el barroquismo de la muerte es hispano y tiene unas proyecciones que, como veremos más adelante, se adentran en nuestro tiempo.

Que el barroco no fuera acertadamente interpretado en su época, que la intelección y valoración de la expresión barroca en el sentido actual haya sido posible mediante la comprensión del impresionismo, tarea a la que se dieron Heinrich Wölfflin y Riegl, nos habla de las posibilidades lógicas de que los gérmenes del barroco tuvieran fuertes derivaciones en el presente. Arnold Hauser ha dicho «que las categorías wölfflianas del barroco no son sino la aplicación de los conceptos del impresionismo al arte del siglo XVII». También ha dicho este autor que «la intención artística del barroco es, en otras palabras, *cinematográfica;* los sucesos representados parecen haber sido acechados y espiados, todo es representado como si fuera aparente voluntad del acaso».

Las derivaciones del barroco conceptual en la literatura presente son infinitas. Y en nuestro tiempo de fuerte manifestación barroca en los rebeldes sin compromiso (quiero decir que el movimiento hipy es barroco), el barroco de los conceptistas, el quevedesco, ha dado frutos de primer orden dentro de la literatura cinematográfica. Son ellos, la figura de Drácula, que responde a un concepto barroco de la muerte; la *Viridiana,* de Buñuel, cuya imagen cinematográfica funde tres momentos cumbres de la pintura española; *Fellini, 8 y 1/2,* y cierto cine de Bergman. Dentro de la literatura propiamente dicha, el simbolismo y el surrealismo (movimientos inextinguibles) presentan notables puntos de contacto con el barroquismo. La rama conceptista que dio lugar a un género único, la novela picaresca española, cuyos más notables autores fueron, entre otros, Cervantes, Quevedo, Guzmán de Alfarache y María de Zayas, es el antecedente remoto de la moderna novela de aventuras; y en la narrativa seria, la coyuntura derrotista y existencial de sus personajes tiene como referencia creadora la picaresca hispana.

Antes de analizar los anteriores hallazgos, y como quiera que del conceptismo ya se vieron los rasgos fundamentales, voy a referirme ampliamente al culteranismo, la rama barroca que cultiva la forma, la palabra por su sonido, por su físico. Este barroquismo literario que tanto mide los vocablos, le da al lenguaje un tratamiento plástico; el lenguaje es para los culteranos una materia susceptible de modificación, de perfección por la técnica literaria. El culterano es básicamente un artista, un virtuoso; desdeña la forma de expresión común, el habla de cada quien, familiar y clara; la expresión directa y llana de los realistas se le antoja pobre, vulgar, y son los culteranos tan extremados en este punto, que aquellos autores conceptistas que se dejaron conquistar por el culteranismo, cuando ponían a hablar a sus personajes incurrían en una falta de auténticidad ridícula, pues aunque éstos fueran rufianes, se expresaban en un idioma culto, plagado de neolo-

gismos y de metáforas, y con el orden lógico del período sintáctico alterado. Si el conceptismo escogió la prosa, los culteranos son mayormente poetas. Hacen éstos del lenguaje un material de investigación de la realidad poética, y como se les antojaba que las cosas no tenían nombres poéticos, complicaban la expresión, nombrándolo todo por imágenes. Esto derivó en lo farragoso, en la depravación del estilo, resultado que, como vemos, se opone al significado etimológico de culteranismo. Como el crítico español Federico Carlos Sainz de Robles definió muy acertadamente las características del culteranismo, voy a emplear sus conceptos:

> El desprecio de la grandilocuencia, el abuso de la metáfora, la propensión a las sentencias, la profusión en el jugar con los posibles sentidos de las palabras, el alambicamiento o conceptuidad de las formas, la singularidad extraña del epíteto, el abuso del hipérbaton, la frialdad de los apotegmas, el desleimiento de las ideas.

No deja uno de sonreír y admirarse cuando, en la búsqueda bibliográfica de apoyo que respalda la tesis propuesta, se tropieza con juicios críticos, similares a las opiniones condenatorias de manifestaciones literarias actuales. El culteranismo fue para la Real Academia Española oscuro y afectado. Romera Navarro escribió de los poetas culteranos:

> Aguzaron el ingenio para hallar nuevos modos de belleza, pero buscándolos en las sutilezas intelectuales, sin ser íntimos ni profundos.

El poeta que mejor representó el culteranismo fue Góngora; por ser paladín y máximo cultivador del mismo, se llamó gongorismo al movimiento poético, que no creó él, sino Luis Carrillo de Sotomayor. De los críticos actuales, nadie como Dámaso Alonso profundizó de manera más acertada en el estudio del culteranismo dentro de las letras europeas. En nuestra América, ocupóse del gongorismo Alfonso Reyes en su obra *Cuestiones gongorinas*. Tanto la obra de Dámaso Alonso como Reyes, se deben a un movimiento de revalorización del culteranismo, que brotó de nuevo, vivo y pujante, en el año 1927 bajo el nombre de neogongorismo. Poetas de nuestros días que formaron parte del movimiento son Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Luis Cernuda, Jorge Guillén, Vicente Aleixandre, Guillermo de Torre, Federico de Onís y Alfonso Reyes. En la prosa, menos afectada por la corriente culterana (el culteranismo interesó a la poesía, y el conceptismo, a la prosa), fueron cultivadores del renaciente barroco José Bergamín, Francisco Ayala, Antonio de Obregón, entre los de mayor renombre.

El conceptismo y el culteranismo, alma y cuerpo del barroco literario dentro de España, aunque en principio antagónicos —uno afectaba

al fondo; otro, a la forma; uno era conciso; el otro, exuberante—, terminaron por andar de la mano; Góngora, Carrillo de Sotomayor y Paravicino, aunque culteranos, no pudieron salvarse de la tentación conceptista, con su hermetismo a prueba de ingenio. Como movimiento literario, el hermetismo no ha venido hasta el presente considerado en los textos especializados, a pesar de implicar suma trascendencia; quizá debido a ser demasiado reciente; sin embargo, el origen mediato del hermetismo es el conceptismo; el inmediato lo es el surrealismo, que a su vez procede de éste.

Tan poco común como resulta la interpretación wölffliana del barroquismo a partir del impresionismo, lo es la interpretación del simbolismo y del surrealismo desde el barroco literario. Claro que aparentemente siempre es mejor proceder de causa a efecto que de efecto a causa. Mucho más extraño, no obstante, puede antojarse que la exaltación «nadaísta» de la nada es barroca, o que lo es, como voy a demostrar, el estructuralismo literario, expuesto por Barthes o por Genett. Pero si consideramos en toda la historia de las letras a los progenitores, uno clásico y conservador, con todas las categorías que se derivan de tal carácter, y otro materialista, disoluto, innovador, con alternativas de mando, como en toda sociedad conyugal equitativa y estable, admitiremos que todos los movimientos literarios giran en torno a dichas categorías; que éstas varían de acuerdo a la moda de los tiempos en su vestido, el arte; que periódicamente aparecerán los rasgos hereditarios.

Vamos a ver qué aportó el culteranismo al quehacer literario para, mediante ese aporte, reconocer en aquellas manifestaciones de la literatura actual y también del cine, como medio moderno de difusión de ideas, las influencias del barroco. Por gustarme mucho la exactitud con que Ludwig Pfandl enumeró los elementos que introdujo el culteranismo, transcribo a continuación un texto suyo que Federico Carlos Sainz de Robles reproduce en su obra *Los movimientos literarios.*

Escribe Pfandl:

> La preocupación por lo formal desecó y debilitó en el culteranismo la parte intelectual. De la poética cultista podemos señalar los siguientes puntos capitales:
>
> a) *Vocabulario.* Es modificada a capricho la significación de algunas palabras. Algunos sustantivos abstractos cambian el género gramatical. Vocablos anticuados, o fuera de uso largo tiempo, se rehabilitan. Se forman atrevidos neologismos, especialmente helenismos y latinismos. Palabras que por su sonido, significación u origen, o por su empleo entre ciertas clases sociales, eran tenidas por feas o mal sonantes, son incorporadas sin escrúpulo al estilo elevado.

b) *Sintaxis.* Formas poco usadas han de dificultar la expresión y velar la claridad del estilo. En primer lugar, se impone la inversión imitada del latín, la cual, a consecuencia de la falta de desinencias del caso en español, conduce a resultados especialmente complicados. La supresión del artículo o del verbo origina sentenciosa concisión. Libertades sintácticas extraordinarias, como la sustantivación del adjetivo o del infinitivo, producen sorprendentes efectos de significación y armonía.

c) *Tropos y figuras.* No son muy variados, pero sí excéntricos entre los cultistas. La metáfora domina sin limitación entre las diversas clases de tropos, bajo una forma especial.

d) *El elemento intelectual* degenera a menudo en exhibiciones brillantes, pero vacías, de erudición pasada de moda y de oscuridad enigmática. La erudición ya no es fin, sino medio; no es pensamiento, sino sólo forma de lenguaje.

Creo que en la descripción de estos elementos se reconoce con bastante precisión el parentesco de la literatura que se escribe actualmente, de la literatura llamada del *boom,* con el conceptismo y el culteranismo barrocos. Me estoy refiriendo, naturalmente, a la naciente literatura hispanoamericana por innovadora, por discutida, por escrita en español. Pues como quiera que el conceptismo y culteranismo literarios únicamente se dieron dentro del barroco hispano, sólo podremos referir a éste las obras del idioma, mientras consideremos el aspecto de la forma, del lenguaje. Más repercusión universal ha tenido el barroco espiritualmente considerado, pues como posición ante la vida y el arte, como temperamento, ha existido siempre, aunque su definición y reconocimiento hayan sido tardíos. Yo huelo lo barroco hasta en las culturas precolombinas, sobre todo en la incaica.

Mayor radio de influencia ha tenido el barroco a lo largo de la historia de las letras, pues su sustancia es fácilmente reconocible en una serie de tendencias con nombre nuevo. Si por los accidentes que hacen alusión al idioma de manera muy particular, solamente voy a citar algunas obras hispanoamericanas de última hornada y otras de españoles, no tan de hornada última, en lo que atañe a movimientos literarios seré más amplia; salvo en los siglos XVI y XVII, llamados de Oro, jamás las letras hispanas dieron el primer paso de rebeldía creadora, y si lo dieron, trataron de escamoteárselo, lo que es igual, porque otros se llevaron los laureles. Así, el barroco subyace en todos los movimientos vanguardistas de Europa y América; movimiento de vanguardia el mismo en la época en que surgió, el barroco apuntará a la disconformidad del hombre complejo. Los grandes temas del conceptismo y del culteranismo, la Muerte, la Soledad, el Sueño de la Razón son tratados en la actualidad con una conciencia enriquecida por los conocimientos; desde Freud hasta Becket, desde *Drácula* hasta Bergman,

alienta el barroco con una llama renovadora que no se extinguirá nunca.

Movimientos europeos propiamente barrocos fueron: el marinismo, en Italia; el eufuismo, en Inglaterra, fundado por John Lyly; en Francia el barroquismo entroncó con el preciosismo; en Alemania fue tardíamente introducido por Hoffmansvalden. En el siglo XX fueron movimientos influidos o emparentados con el barroco el simbolismo y el surrealismo; pero antes, a finales del siglo, el impresionismo presenta el rescoldo más vivo de aquella rebelión del mundo del arte llamada barroco.

Por último, quedan el neogongorismo español de 1927 y el estructuralismo literario, enunciado por Barthes, a cuya corriente pertenecen algunas de las obras hispanoamericanas de hoy.

Como el barroco, el impresionismo, movimiento pictórico-literario-musical, nació en 1863, se rebeló contra el clasicismo a ultranza, reaccionó contra el mundo grecolatino y contra la escolástica pictórica organizada. Es importante para relacionar el impresionismo con el barroco, en lo que se refiere a pintura, recordar que Velázquez, nacido en Sevilla en 1599, fue tenido como precursor del impresionismo. El pintor español asistió a las experiencias del barroco, compartió con otros grandes de los Siglos de Oro todas las innovaciones que estaban en el ambiente. En cuanto a la poesía, los autores impresionistas se dirigían a los sentidos, a las sensaciones auditivas que sugirieran la realidad no descrita. Eran fuertemente subjetivos, como los autores del barroco; morosos como los culteranos, y como éstos podían inventar la realidad con los vocablos.

Como el barroquismo, como el impresionismo, el simbolismo representó una ruptura con el frío mundo clásico, objetivo y reglado de la poesía parnasiana. Los puntos de contacto del simbolismo, en tanto que movimiento poético, y el culteranismo son la oscuridad y el rebuscamiento de la expresión, el individualismo, el gusto por lo extravagante; el ambiente cerrado de la metáfora culterana es comparable a la asociación de ideas simbolista.

Dentro de nuestro siglo, el surrealismo representa la forma más dislocada del temperamento barroco. Como tendencia literaria, alguien vio un gesto neorromántico en esa afición surrealista de desnudar el yo, de penetrarlo hasta las regiones más profundas; mas el profuso enramado, el entretejido de sus imágenes, la aceptación de lo subconsciente como fuente de creación, la valoración de los sueños como elemento esclarecedor de cierta realidad son incuestionablemente de signo barroco. La autoaniquilación por exceso le llegó, como al conceptismo

y culteranismo, al surrealismo, que tenía de los dos. Un anticipo surrealista se hace evidente en la obra del conceptista Francisco de Quevedo *Los sueños*, que más tarde había de inspirar a Goya aquel famoso aguafuerte titulado *Sueño de la razón que engendra monstruos*. Como siglos más tarde los escritores surrealistas aprovecharían el simbolismo onírico para su obra, en desbocada exposición de vivencias. Quevedo, en *Los sueños*, exhibe toda una galería de monstruos. Un sentimiento de caos espiritual bulle allí donde la idea se complica. Primero es el caos de toda una sociedad desilusionada, que camina hacia la decadencia; luego es el sentimiento de angustia, perfectamente individualizado, que pone en la creación de arte la gota ácida contra la contradicción social o el cinismo de conducta; pero en todo momento el más acendrado temperamento barroco fermenta satírico, corrosivo, polivalente.

También la obra de Calderón, juzgada con ojo actual, presenta sus vetas surrealistas; sobre todo en la comedia filosófica *La vida es sueño*, cuyo protagonista, Segismundo, pasa del sueño provocado mediante narcóticos al sueño natural y a la realidad soñada. En ningún teatro europeo de la época se halla mayor modernidad que en el de Calderón, cuyos planteamientos pueden trasladarse al tiempo presente. El *happening*, que constituye el desarrollo escénico de autos sacramentales, como *El gran teatro del mundo* o *La cena de Baltasar*, puede compararse al criterio más actual sobre «espectáculo».

Por último, el que los mismos escritores que figuraron en el movimiento neogongorista de 1927 lo hagan en el surrealista del 28 (en España el surrealismo duró del 25 al 30) explica cómo un mismo espíritu los animaba: Luis Cernuda, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre, Alberti, García Lorca, que no fueron neogongoristas, siguieron otros caminos.

En cuanto al estructuralismo, movimiento tan reciente que no existe perspectiva para juzgarlo, creo que hay en su naturaleza y en sus procedimientos técnicos categorías barrocas tan claras, que únicamente nuestra escasa familiaridad con el estructuralismo nos lleva a ponerlo en duda. Entendiendo la estructura como la forma en que se avienen las partes de un todo, el modo de cohesión de los elementos, que sueltos carecen de todo sentido, las siguientes palabras de Arnold Hauser sobre el barroquismo son reveladoras:

> La relativa autonomía de las partes en el Renacimiento desaparece en el arte barroco. En una composición de Leonardo o Rafael los elementos se pueden gozar todavía aislados; en una pintura de Rubens o Rembrandt, en cambio, ningún detalle tiene sentido por sí solo.

El estructuralismo de Ferdinand de Saussure considera el lenguaje como un conjunto de elementos solidarios. La literatura estructuralista tiene como base el lenguaje; éste es punto de partida y fin en sí mismo. El estructuralismo basado en Gerar Genette y en su afirmación de que «la literatura es obra de lenguaje» realiza un tipo de ejercicio, que trata de reconstruir un objeto artístico a partir de las reglas funcionales del lenguaje. Hay varias consideraciones básicas que es preciso tener en cuenta a la hora de valorar la obra estructuralista, de deslumbrante brillantez idiomática; por ejemplo, que la lengua es social, colectiva, abstracta; que el habla es individual y concreta. Sobre esta base desearrolla el escritor su mensaje de originalidad, que ahora menos que nunca está en la opinión, en esa literatura de opinión típicamente racionalista. Es la palabra como semilla al viento, creándose y recreándose en prolífera reflexión sobre su sonido o «significante», y su contenido, su concepto o «significado». El concepto encerrado en una sola palabra representa la máxima síntesis conceptista; recordemos que los conceptistas basaban su juego de palabras en el *sentido* de éstas o «significado», y los culteranos, en su sonido o forma, que equivale al «significante» estructuralista. El escritor barroco desempolvó una serie de vocablos en desuso y otros de expresión popular, los elevó a la categoría literaria. No otra cosa ha hecho Cabrera Infante en *Tres tristes tigres,* donde intenta convertir el idioma oral cubano en idioma escrito. Asomarse a autores como Lezama Lima, de quien Severo Sarduy ha dicho que su riqueza verbal es de Churriguera; al mismo Sarduy, a Cortázar, a Fuentes es comprobar que su arte complejo, exuberante, oscuro a veces, difícil muchas, es inconfundiblemente barroco.

Dentro del arte cinematográfico, esa fuerza arrolladora que es el barroco, con la imagen y la palabra en caudal suelto de policromía, con su puño rompiente de espejos que multiplican la imaginaria de la memoria, ha dado la descripción sensible más exacta de lo que es lo barroco como movimiento plástico-literario-musical, como temperamento del hombre.

Si el cine se presta por su propia naturaleza, su complejismo, su absorción de varias artes, para la versión barroca de la realidad, se presta al polienfoque de la misma; desde nuestro punto de vista interesa recordar solamente aquellos filmes que son compendio magistral de varias artes, interpretadas todas en forma barroca. He elegido lo que yo llamo «*Drácula* o el barroquismo de la Muerte», en lo que se refiere a temática cinematográfica de esta postrimería, contemplada en el conceptismo hispano del siglo XVII. La obra *Viridiana,* de Buñuel, como fiel ejemplo de película barroca; Fellini y a veces Bergman, como autores barrocos (autores, porque todo director crea), la serie de James Bond,

como ejemplo del peor gusto barroco y reflejo de una sociedad capitalista decadente.

Dentro de la narrativa fantástica, Bram Stoker aportó con su *Drácula* el filón más explotado y cotizado; dentro del género de terror en la cinematografía, diferentes directores se vieron asaltados periódicamente por el interés de adaptar al cine tan rico personaje. En *Nosferatu* se destaca la inmortalidad del personaje, su pederastia, en cuyo fondo alienta una interpretación pagana de la divinidad. Pero cinematográficamente es superior a *Nosferatu* la película *Drácula,* en versión de Browning; aquí el personaje se da en su casi totalidad, y su polifacetismo engendra una obra barroca del cine; pero el barroquismo de *Drácula* se centra en la idea que lo genera, el vampirismo, que agrupa a todos los muertos vivos que se alimentan de sangre. Esta complejidad surge de la fusión del concepto pagano de la vida con el pensamiento cristiano de la muerte, de esencia barroca; el vampiro aparece entre los monstruos nocturnos de *Los sueños,* de Francisco de Quevedo, el gran conceptista español.

Viridiana es una obra maestra del barroquismo cinematográfico; en ella las imágenes condensan plásticamente el caos espiritual, la duda sobre el camino de perfección, implícito en un dogmatismo católico que dominó en España por los siglos XVI y XVII. Los personajes miserables, desvergonzados y vividores, que la novela picaresca española del barroco sacó a relucir, como una forma de denuncia de la decadencia política y la degeneración social, desfilando por *Viridiana* primero con el impacto óptico del Velázquez preimpresionista, luego con la desazón moral que encierran los aguafuertes de Goya.

El barroquismo de Fellini, ya presenta otro carácter; más sensualista, más universal, su abigarramiento abarca problemas de religión y de conciencia; hace planteamientos de orden filosófico y económico-social; emite opiniones sobre arte y literatura; se sumerge en lo subconsciente. Si su barroquismo conceptual se afirma sobre una imagen densa, no siempre explícita y frecuentemente pesimista; su barroquismo de la forma adopta una riqueza de coloridos, una gozosa plasticidad, más dentro de cierto paganismo que del amargo humorismo del barroco hispano.

El caso de Bergman es diverso. No es fundamentalmente barroco, pero pone en juego elementos que sí lo son. La exposición del conflicto humano suele verterla en el plano surrealista, y la imagen cinematográfica es más expresionista que otra cosa; pero algunos temas, la constancia de ciertos signos son barrocos. Su insistencia en la complicación simbólica de las imágenes, que dificulta la comprensión de sus planteamientos, entraña un gusto barroco por lo intrincado y oscuro. De los

temas, el de la soledad en la Naturaleza lo trataron con insistencia casi todo los poetas culteranos; pero la forma árida y concisa con que Bergman lo trata cae más dentro del conceptismo. La frecuente aparición en sus obras de barcas, coches de caballos planos en expectante vacío, nos conectan con el teatro de Calderón; la permanencia de los seres muertos, cuya personalidad se proyecta sobre los vivos para condicionarlos, en lo que entraña de inmortalidad de la muerte, es barroca.

La serie de James Bond tipifica la sociedad del nuevo rico, su barroquismo estridente, fruto de la incultura y de la supervaloración de los objetos. El barroquismo de nuestro tiempo, consecuencia de la técnica y de la producción masiva, sobrenada en las absurdas tramas, y el éxito de público que suelen tener radica, en mi concepto, en que reflejan el sueño de poder y de lujo barroco de la sociedad decadente, que ha vestido de metal su alma.—*HELENA SASSONE (Avda. Río de Janeiro, edificio «Melilla», 1-B «Los Caobos». CARACAS, Venezuela).*

Sección Bibliográfica

¿CUANDO HABRA LOGICOS Y FILOSOFOS DURMIENTES?

> «Señores —dice un personaje nada heroico—, el azar ha querido que supla hoy a su honorable profesor; pero, 'en principio, me permitiré disentir sobre el sistema de enseñanza que debemos seguir. Creo que no es necesario aprender nada, nada de todo lo que la Universidad les recomienda. Pienso que seré más útil a su porvenir aconsejándoles que juegen al dominó, a las damas o a la brisca. Los menores serán autorizados a introducir pedazos de papel en el culo de las moscas...; quisiera, en fin, que el tiempo que vamos a pasar juntos no sea tiempo muerto.»

Estas palabras de Vallés son la mejor introducción al libro de Fernando Savater *La filosofía tachada* (Taurus), que viene a ser un saludable delito de eutanasia al doblemente moribundo cuerpo de la filosofía: desfallecimiento por asfixia y de tedio.

Se muere de añoranza por quienes ayer eran sus retoños, apenas emancipados, y hoy gozan realmente de la proximidad a los laboratorios del poder, por quienes marchan efectivamente al paso de la época, al ritmo del desarrollo de la producción y el consumo, de la modernización del viejo mundo. Los imperativos de la racionalidad técnica la han sumido en una somnolencia pesada; cháchara vacía, museo de verdades ajadas, aunque gloriosas en su tiempo, esa dama menopáusica puede decirlo todo, menos que el mundo está invertido y que ella no es más que la expresión fiel de la pasividad generalizada, el pensamiento de un mundo acéfalo y sin historia. Y cuando ella aspira de nuevo a la verdad, sólo es para asumir la contemplación positivista del porvenir cibernetizado que el poder anuncia. Si frente al desmoronamiento de nuestra civilización no sabe más que llenar de bruma una atmósfera de por sí pesada, ante su restauración científico-técnica no reclama para sí más que un puesto en la dirección burocrática del mundo, por lo demás digno de sus harapos.

Existe en el ambiente una crítica de la filosofía: aquejado de mala conciencia por la inutilidad de su especialización, el filósofo busca saberes más sustanciales; pero su crítica de los «seudoproblemas» de la

«filosofía tradicional» es tan insípida como su mismo objeto anacrónico. Otros prefieren incluso adherirse al «materialismo histórico» para convertirse en pequeños burócratas de la necesidad histórica.

Lejos de criticar la separación del pensamiento en la filosofía, las ciencias o el arte, esos teólogos del mundo tecnocratizado no le reprochan a la filosofía más que su retraso en introducirse en la imagen atomizada de las ciencias especializadas; y si antes la filosofía se asqueaba de tanto hacer de guardián de las demarcaciones a una verdad a la que, como el campesino de la parábola de Kafka, nunca llegaba, pese a estar a ella destinada, ahora, en sus nuevas manos científicas de sus críticos positivistas su mortífero tedio se trueca por la pura asfixia; ella es «colonizada» bajo los imperativos de la racionalidad técnica.

En el proceso generalizado de «crisis» de la conciencia oficial anterior —y de sus correspondientes instituciones—, de revolucionamiento de los distintos sectores parcelarios que conserva en pie la totalidad de tantos sufijos «críticos» a la moral, la filosofía, la psiquiatría, el urbanismo, la teología o la cibernética, que no constituyen más que la última alternativa de conservar sus correspondientes recintos sagrados (se podan los árboles para evitar que incendien el bosque), *La filosofía tachada* no es tanto una crítica de los vetustos ronroneos de la «filosofía tradicional», cuanto del proyecto de su modernización crítica. He ahí la razón de que sea menos concienzuda y pesada, más alegre y subversiva, pues esa brumosa inclinación obscena por el lado negativo, desagradable, negro de las cosas, esa especie de hipocondría que se regodea en la «larga noche de España», no es sino el último refugio de todas esas críticas, que terminan allí donde comienza la efectiva renovación de las partes y del poder; tratan de salvar con la miseria de lo miserable la pobreza de su modernización.

No es preciso, pues, criticar los anacronismos de la «filosofía tradicional», ese objeto digno de un coleccionista de antigüedades —como todo el mundo sabe, excepto los filósofos—. En todo caso, cabe exasperar su comatoso estado, pero ya no como un objetivo o una premisa de su «superación», sino como el alegre desprecio que la vida siente por todo lo que hiede.

En esta obra nos *encontramos* llana y simplemente con el consumado certificado de defunción de la filosofía —y del arte, en un artículo adicional de Savater que danza jovialmente sobre su descompuesto cadáver para anunciar en sus brincos la festiva transformación poética de la vida—. Una defunción que también anunció jocosamente *La Filosofía y su sombra*, de E. Trías.

El pensamiento escapa así a su muerte por objetivación y cuarteamiento y afirma una dimensión emancipadora. Lejos de ser una actividad de obrero, el rudo trabajo de los conceptos se convierte en un ocioso hacer de sueños, que lo mismo hace que deshace por el puro placer de no hacer nada. El sueño, en todo lo que tiene de afirmación de la vida, de la subjetividad, de lo cualitativo, del deseo, del azar, todo lo que tiene de anticipador, se convierte en el contenido manifiesto de un pensamiento que no trata de descubrir el mundo real, sino de crear la realidad de mundos nuevos. Y el Philossowo, al acostarse, cuelga de su puerta, como el poeta, un cartel que dice: «Silencio, el durmiente trabaja.» «Llueve lluvia, porque lo mismo podrían caer caramelos del cielo y no pasa...»; el pensamiento se convierte en juego de pasiones, caleidoscopio de mundos posibles en las combinaciones pasionales, que —como en Fourier— no reconocen otra ley que el azar.

La afirmación del azar es el punto de partida de un pensamiento que no trata sino de suscitar las condiciones que permitan multiplicar la vida en un espacio infinito y más allá del tiempo (el «lenguaje de vacaciones», como ha afirmado Trías, añadiendo la burla a su «poca seriedad»). De un pensamiento emancipador que alcanza una válida dimensión en el horizonte (a-)histórico de la planificación cibernética de la vida degradada a cosa, de la igualación total de todas las diferencias en el régimen de plena automación, del ahogo del deseo, último reducto de la subjetividad subversiva, por el sistema de satisfacciones planificadas por el consumo.

Como insinúa su des-autorizado autor, *La filosofía tachada* es un libro más que prescindible —un discurso que de puro saber de nadas ni siquiera quiere saber de razones y mucho menos de causas; un simple entretenimiento, que de tanto azar azora; un juego— y un libro único que no tiene igual con el que leerás mañana, pues el que vas a leer hoy te sugiere la actividad mucho más apasionante de ponerte «en estado de gracia con el azar».—*EDUARDO SUBIRATS RÜGGEBERG (Córcega, 220. BARCELONA).*

LA INVESTIGACION FISICA DE LA MENTE

El doctor español José Manuel Rodríguez Delgado, profesor de Fisiología en la Universidad de Yale y en la Facultad de Medicina de la Universidad Autónoma de Madrid, es bastante conocido del lector medio. Sus experimentos intercerebrales han merecido la atención de las revistas ilustradas. Rodríguez Delgado nació en Ronda (Málaga) en 1915. Inició sus investigaciones en el Instituto Ramón y Cajal, de Madrid. Su gran vocación ha sido desde entonces el estudio de las bases químicas y físicas del comportamiento, las raíces de la memoria, de los sentimientos y de la razón. Resultado de esta ambición es el libro que ahora nos ocupa: *Control físico de la mente (Hacia una sociedad psicocivilizada* (*). A la versión española preceden las ediciones inglesa, alemana, rusa y francesa.

Según Santiago Ramón y Cajal, inspirador de los primeros pasos del doctor Delgado, la obra más trascendental del hombre sería la conquista de su propio cerebro. Actualmente se han verificado ciertos progresos en el conocimiento biológico del funcionamiento cerebral. La bibliografía en torno al tema, que J. M. Rodríguez Delgado incorpora a su importante estudio, es muy extensa y comprende no sólo las más destacadas tesis sobre los fundamentos neurofisiológicos de la conducta, sino las lógicas consecuencias sociológicas, morales, religiosas y filosóficas que una revolución de esa índole comportaría. El estudio de Rodríguez Delgado examina, pues, lo que es la mente, los problemas técnicos de su control por medios físicos y las perspectivas para el desarrollo de una futura sociedad psicocivilizada (o civilización de la psique humana). No se le oculta, por supuesto, la responsabilidad social e ideológica de tales investigaciones y la carga emocional de la frase «control del comportamiento humano» —por su relación abominable con dictaduras políticas, lavados de cerebro, explotación del hombre, invasión del yo inviolable— y otras cuestiones ya difundidas ampliamente por la literatura de ciencia-ficción; pero las enfrenta de modo conveniente, al parecer, y construye un panorama previsor donde están contenidos los peligros, conveniencias y grados del presunto control.

Aunque el libro de Rodríguez Delgado inspira un cúmulo de sugerencias polémicas y personalmente estimo que es básico para una nueva aproximación a los polos negativos de la naturaleza humana y a las ya probadas «deficiencias» de las condicionantes biológicas, creo que en este momento lo que interesa es mostrar en síntesis su trayectoria, *anotarlo* como buenamente podamos, sin permitirnos «distracciones»

(*) José Manuel Rodríguez Delgado: *Control físico de la mente (Hacia una sociedad psicocivilizada).* Editorial Espasa-Calpe. Madrid, 1972, 320 pp.

de tipo personal, que sólo conseguirían, por ahora, introducir más confusión de la que ya reina en esas misteriosas regiones. Justo es anticipar que el estudio de Rodríguez Delgado, si se sigue fielmente, da oportunidad de inmiscuirse tanto en el medio científico como social y cultural, ámbito en el que destaca este doctor español —cuyos experimentos han transcurrido fuera de España— por su prudencia y sentido común.

La existencia del hombre —dice Rodríguez Delgado—, con todos sus atributos y sin olvidar su proceso de liberación y dominación ecológicas, es la consecuencia ineludible de su propio destino natural. El contraste entre el rápido ritmo de la evolución tecnológica y los limitados avances en la comprensión y control del comportamiento humano es grave. Mucho poder destructivo está a disposición de cerebros que todavía no han sabido resolver desequilibrios económicos y antagonismos ideológicos. Los marcos de referencia para cualquier tipo de solución han sido la política, la economía, la historia, la metafísica, la sociología y la psicología, mientras que han sido ignorados los mecanismos básicos del cerebro, el origen de las ideas, las emociones, la agresividad, los deseos y los placeres.

En torno al dilema mente-alma —que es el primer problema que se plantea un estudio sobre la posibilidad de interpolaciones cerebrales—, Delgado considera el alma o ánima como un concepto teológico fuera de los límites de su debate y acepta la mente como una entidad que puede ser estudiada experimentalmente con independencia de creencias religiosas. La definición del cerebro es más fácil: se trata de un órgano material. Dentro de una interesante disertación sobre genética y hereditarismo, cabe la conclusión —afirma Delgado— de que al nacer el individuo no hay signos detectables de actividad mental y que, por lo tanto, se nace sin mente. El cerebro es sólo un organizador reactivo de los elementos que proceden del medio ambiente y de las determinaciones genéticas. «Las diferencias principales entre el hombre de las cavernas y el científico moderno no son genéticas, sino ambientales y culturales.» Delgado declara que los recientes estudios neurofisiológicos y psicológicos están en contra de la idea del «yo» como entidad metafísica relativamente independiente del medio ambiente y refuta, entre otros y en este aspecto, a Marcuse, Teilhard de Chardin, Ortega.

La evolución histórica del control físico del cerebro demuestra que se trata de un hecho consumado, pero que las posibilidades y límites de este control son todavía poco conocidos. Galvani demostró ya en 1791 cómo el músculo de rana se contrae bajo un estímulo eléctrico. De la rana se ha pasado al cerebro humano. La risa, la agresividad, el miedo, el habla pueden provocarse, mantenerse, modificarse e inhi-

birse mediante estimulaciones eléctricas. La implantación de electrodos y agujas en el cerebro humano viene siendo utilizada en centros especializados de todo el mundo para tratar la epilepsia, el dolor intratable, la neurosis de angustia y otras perturbaciones. Actualmente es posible comunicarse por radio con el cerebro (mediante un microaparato llamado estimoceptor) y se aspira a enlazar cerebros y computadoras, aunque esto ya pertenece a un futuro vago. Es posible afirmar que el conocimiento de los mecanismos intracerebrales de la angustia, del miedo, de la agresividad, de la depresión, permitirá un tratamiento farmacológico y psiquiátrico más racional. La estimulación del hipotálamo posterior, por ejemplo, acrecienta las sensaciones placenteras.

La parte central del libro del doctor Delgado está dedicada a la descripción técnica de los órganos cerebrales, sus funciones (las que se conocen), posibles interrelaciones, identificación de órganos y sentimientos o sensaciones y experimentos llevados a cabo con animales y personas.

Pero los progresos en la estimulación eléctrica del cerebro provoca una, al parecer, justificada alarma en el campo ético y político. Médicos y sociólogos estiman que de esa planificación del cerebro puede derivarse la anulación de la identidad personal y una amenaza mucho más peligrosa que la devastación atómica. En opinión de Delgado, tales objeciones son discutibles. Dice con razón que lo que hay por regular no es el conocimiento, sino su uso inadecuado: «el cuchillo en sí no es bueno ni malo y puede ser usado por un cirujano o por un asesino», aparte de que la moral y la organización anímica del cerebro son relativos al medio ambiente. El papel de la estimulación eléctrica del cerebro es la adición de un nuevo factor a la constelación de los determinantes del comportamiento, costumbres, drogas, alcohol, terapéuticas para modificar las reacciones espontáneas antisociales o anormales en los pacientes mentales.

Delgado se refiere a la violación histórica de los derechos humanos: no empezó ayer el intento de control del hombre por el hombre. Hay centenares de pruebas, desde la esclavitud, la extirpación del clítoris en mujeres casadas de algunas tribus africanas para asegurar su fidelidad y el vendaje de los pies femeninos en la antigua China, hasta los lavados de cerebro, la persuasión publicitaria y el conjunto de «artificialidad biológica» que presenta nuestra civilización. «¿Es posible —pregunta nuestro inteligente compatriota— que un dictador brutal pueda operar un transmisor de radio para estimular los cerebros de una masa de gente esclavizada?» La posibilidad orwelliana es rechazada, no es posible sustituir eléctricamente una personalidad por otra ni convertir a los seres humanos en robots. Lo cierto es que el hombre

se ha rebelado contra la determinación natural. Y el doctor Delgado predice que el nuevo conocimiento de las funciones neuronales se aplicará a la creación de sistemas educativos más inteligentes.

La historia del orgullo humano, pese a la progresión científica y a la profundidad del conocimiento, es la historia de una decepción, que comenzó con la pérdida del geocentrismo copernicano y con el evolucionismo darviniano y sigue ahora con la afirmación de que el «yo» no se elige, es una imposición genética y ambiental, es la herencia de milenios biológicos. El universo, al carecer de centro, es relativo, «y lo único que podemos hacer es comparar las relaciones entre series de valores dados». Se establece estrecho vínculo entre las conocidas leyes físicas y la comprensión de las funciones mentales, a las que ya no se les atribuye valores absolutos. La mente no se autodetermina y la libertad para construir la identidad personal queda diluida, en contra del principio de las sociedades liberales sobre la autodeterminación individual, muy atractiva, pero en desacuerdo —expresa Rodríguez Delgado— con el lenguaje de las neuronas.

Delgado alude a algunas novelas donde se presentan sociedades utópicas con individuos obedientes, drogados con soma y felices. Huxley, Orwell, Condon, Skinner. Este último ha expresado bien el problema de los controles externos: ¿qué hay de malo en un «mundo feliz»? Sólo una cosa: que alguien lo planeó así. Pero las preguntas radicales, en vista de que ese progreso no puede detenerse, son las siguientes: «¿Cómo debe estructurarse la mente humana? ¿Qué cualidades mentales y qué clase de comportamientos deben favorecerse o inhibirse? ¿Quién y cómo será el artefacto humano creado por la manipulación inteligente de los cerebros? Según ha preguntado Rogers: *¿Quién va a ser controlado? ¿Quién ejercitará el control? ¿Qué tipo de control se va a establecer? Lo más importante de todo es ¿hacia qué fin, con qué propósito, con respecto a qué valores se van a organizar los controles?*»

El doctor José Manuel Rodríguez Delgado termina su extraordinario libro —sobre el que habrá que volver en incontables ocasiones, pues ahora nos hemos limitado sólo a dar noticia— con la propuesta de un plan. *Control físico de la mente* tiene interés científico, filosófico y social y, fundamentalmente, maneja estas disciplinas sin que los compartimientos estancos de la especialización —el mal inevitable del siglo— anulen la complejidad interrelacionada del panorama.—*EDUARDO TIJERAS (Maqueda, 19. MADRID).*

DOS LIBROS SOBRE EL SURREALISMO *

Surrealismo. El propio André Breton lo definió en un muy repetido pasaje: «Automatismo psíquico puro por el cual se pretende expresar, sea verbalmente o por escrito, el funcionamiento real del pensamiento. Un dictado del pensamiento con ausencia de todo control ejercido por la razón, al margen de toda preocupación estética o moral.»

Algo así como la palpable demostración de la imposibilidad de un pensamiento averbal. Un decidido mentís a Port-Royal, a Descartes, a la razón humana. Es el *tiempo amenazador* de Magritte: el torso de mujer o la silla pendiendo del océano, la realidad absoluta del sueño.

Sin lugar a dudas, para cualquier tipo de acercamiento crítico o estético, el Surrealismo ha sido una de las corrientes más estremecedoramente subversivas del pensamiento contemporáneo. Hemos hablado de un posible acercamiento *estético* con plena intención, a pesar de la irreal independencia de que hace gala el Sumo Sacerdote Breton en su definición. ¿Concebiremos acto más glorioso, más bello, que prescindir de una estética para asumir otra menos efímera, más profundamente arraigada en nuestro cansancio de elegir?

La obra de Nadeau data de 1944. El crítico añadió una breve recapitulación en 1957 y un post scríptum en 1963. El enfoque es morosamente diacrónico. Busca situar en un marco, en un *milieu,* al movimiento surrealista. Vislumbra su génesis a través del espacio, del tiempo.

La obsesión sociológica no siempre es negativa. En Francia ha sido una constante hasta hace pocos años. Para los lingüistas alemanes del siglo pasado el lenguaje era energía, fuente inagotable de expresión. Sus colegas de París, por el contrario, lo consideraban primordialmente como instrumento de comunicación. Emile Durkheim había nacido en 1858.

En sus *Prolégomènes à un troisième Manifeste du Surréalisme ou non* Breton enuncia—también—su sistema de coordenadas. Nadeau las recoge (p. 240).

Heráclito de Efeso había domeñado a la bestia mazdeísta.

Abelardo había sido acusado de negar el Misterio, la divinidad de Cristo, la necesidad de la gracia.

Eckhart, después de identificar a Dios con la Nada, había reafirmado la realidad de lo espiritual como esencia del mundo.

* M. NADEAU: *Historia del Surrealismo.* Ariel. Barcelona, 1972. V. BODINI: *Los poetas surrealistas españoles.* Tusquets. Barcelona, 1971.

El cardenal de Retz (y se me viene a la memoria otro Retz-Rais llamado Gilles) había escalado las cumbres más elevadas del más despiadado individualismo.

Rousseau continuaba turbando a los especialistas.

Swift («tout le désigne, en matière d'humour noir, comme le véritable initiateur») había soñado en voz alta.

Sade había dado al César lo que es del César, y el César era siempre él mismo. *Ad infinitum.*

Matthew Gregory Lewis había convertido la *ghost-story* de Walpole en un admirable paisaje de horror y lubricidad.

Ludwig Achim von Arnim había conseguido algo difícil de olvidar: la más viva repulsa por parte de Goethe. No podía ser ignorado.

Isidore Ducasse, conde de Lautréamont, había protagonizado una de las rebeliones íntimas más notables de la Historia. Era el Caín de Byron, la blasfemia, el hombre nuevo del Surrealismo.

Engels o el materialismo dialéctico.

Alfred Jarry había descubierto los turbios mecanismos del poder y los había divulgado con un simpático entusiasmo. Con él se cierra un ciclo más o menos aburrido de prometeos y se inaugura una nueva era: Ubú Jarry, emperador de Polonia y del Universo.

«Transgresores de todos los países, uníos.» Es el grito de campaña, el *Montjoie!* de estos adorables revoltosos. No olvidemos a William Blake, a Francisco de Goya, a Nerval.

Donde terminan los antecedentes comienza Maurice Nadeau, alguien que se autoconfiesa ajeno a la vida surrealista (p. 9). En principio, nos interesa esa «lejanía».

Todo un Olimpo desfila ante nuestros incrédulos ojos. Un Olimpo de fotógrafos, sonámbulos y funámbulos, domadores de panteras. Todos ellos tienen algo de asesinos y de profetas. Sería inútil referirnos aquí a sus voces, nombres, ademanes. Muchos han muerto ya y otros lo han hecho «para el mundo». Nadeau nos habla de este *gang* sin emoción alguna, pero con eficiencia y probidad. Son los *sujets trouvés* que justifican una historia. Marcel Duchamp los quiso tanto que no redujo sus cabezas.

Tan entrañables personajes pueblan las logias del libro de Nadeau. Y sobrevuelan un espacio de «pensamientos» liberados. Me remito una vez más al pontífice: «Después de poneros en un lugar lo más favorable posible al recogimiento del espíritu sobre sí mismo, procuraos lo necesario para escribir. Haced abstracción de vuestro genio y de vuestro talento, y del genio y del talento de los demás. Repetíos que la literatura es uno de los más tristes caminos que conducen a cualquier parte.» Una revolución a la francesa, con manifiestos, procla-

maciones, edictos, ortodoxos y heterodoxos. Una nueva literatura que aspira al «asesinato sin pruebas», una nueva pintura. «Jamais la liberté que pour la liberté.» Y en un ángulo oscuro del salón, cernida de guirnaldas y palomas de porcelana, la efigie venerable del doctor Freud, de quien he oído decir que manejaba con precisión poco común la lengua de Hegel y de Wilamowitz, lugarteniente de Tiresias a la hora de formular vaticinios. Guillaume Apollinaire y Jean Cocteau, biógrafos del adivino, dos arpas familiares entre el busto del sabio y las mecedoras.

El 18 de abril de 1925 Louis Aragon pronuncia una vehemente conferencia en la Residencia de Estudiantes de Madrid. «Acabaremos con todo —dice—. Y en primer lugar destruiremos esta civilización que os es tan querida ... Mundo occidental, estás condenado a muerte... Que el Oriente, vuestro terror, responda finalmente a nuestro llamamiento.» En mi opinión, nada tan absolutamente occidental como el movimiento surrealista. No basta la búsqueda irracional, el turbante o la mística para desarraigar de su contexto a unos jóvenes franceses no exentos de cierto —de seguro— parentesco con un Rabelais, con un Montaigne, con un Voltaire. ¡Oh!, nada es completamente nuevo...

Pero, ¿y España? Ante el alucinante programa de Aragon, ¿qué pensarían nuestros jóvenes de 1925, educados en el férreo pragmatismo de la Dictadura y en las últimas escorias del carbón colonial? La Generación del 25, sucesora directa de la del 13, a la que pertenecía Ortega, escucha la proclama sin escándalo. Ya hacia 1920 el Creacionismo de Gerardo Diego conllevaba un mensaje de índole surreal. Sin embargo, será el 20 de mayo de 1927, fecha del aniversario de la muerte de Góngora en su tercer centenario, el día cero, la jornada clave en la existencia literaria de nuestros «surrealistas».

Tengamos en cuenta la publicación de un hermosísimo tratado de Ortega, *La deshumanización del arte*. Constituye otro testimonio de autoctonía.

Nuestros poetas se encontraron con el problema de trasladar el término *surréalisme* al castellano. «Superrealismo, Suprarrealismo, Subrealismo» son otras tantas soluciones. Teóricamente, el prefijo preposicional francés *sur* debería vertirse por «sobre» o, en su defecto, por la forma latina *super* o *supra*. Un cruce semántico con «sub-realismo» favoreció el calco fonético Surréalisme = Surrealismo, que aún impugnan los puristas, evitando un criterio normativo de uso, único detector con auténtica base.

Vittorio Bodini, editor de numerosos textos literarios castellanos, introductor de Juan Larrea, traductor infatigable, incluye entre los poetas surrealistas españoles los siguientes nombres: el antedicho La-

rrea, Gerardo Diego, Rafael Alberti, Federico García Lorca, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, José Moreno Villa, Manuel Altolaguirre y Emilio Prados. Como puede verse, miembros todos de la llamada Generación del 27. El criterio del erudito italiano es riguroso. En las páginas 101-102 explica brevemente el porqué de la exclusión de poetas como Pablo Picasso, José María Hinojosa o Dámaso Alonso.

Vicente Aleixandre y Juan Larrea son para Bodini los únicos profesionales del surrealismo del grupo, los únicos que no limitan su experiencia surrealista a un período breve o a un libro determinado.

Pablo Neruda *(Residencia en la tierra)* no es incluido por su condición de chileno

Curiosa es la ausencia de Dalí. De alguna manera el autor de *Le grand masturbateur,* guiándonos de un criterio geográfico, ha nacido en España, continúa siendo español. Sin embargo, toda la obra poética del pintor está escrita en francés. De ahí quizá su exclusión. Además, Dalí pertenece con pleno derecho a la historia general del surrealismo, considerado éste en su real dimensión de fenómeno puramente francés, y no tendría mucho sentido hacerle objeto de particularizaciones *a posteriori* como la presente de Bodini.

Sobre los ángeles, Poeta en Nueva York, Versión celeste, Pasión de la tierra, etc., son otras tantas obras analizadas con detenimiento y sensibilidad por el crítico, afrontando con valentía posibles valoraciones, relaciones internas, etiología y marco de su redacción. Extremadamente original en el planteamiento de sus tesis, no rehúye Bodini la evocación histórica, la repercusión del exterior, de la pugna política e ideológica, en nuestros poetas.

Muy interesante es el apartado «Las fuentes francesas». Ya en 1925 apareció en la «Revista de Occidente» la traducción del Primer Manifiesto de André Breton. El mismo año Guillermo de Torre daba a las prensas sus *Literaturas europeas de vanguardia* y Aragon desmontaba la civilización occidental en la Residencia de Estudiantes. Breton había pronunciado una conferencia en el Ateneo de Barcelona el 17 de noviembre de 1922 *(Les pas perdus).* Fernando Vela había tratado del Superrealismo francés en 1924. Resumiendo, había suficientes cauces de información, suficientes condiciones objetivas de penetración, suficientes instrumentos de comunicación como para que el Surrealismo encontrara el eco deseado en la Península.

Sin embargo, la escritura automática no halló jamás feliz asentamiento en la patria de Góngora. Lo telúrico no perdía terreno ante el afán internacionalista. Lo comprobaremos en Lorca, en Alberti, en Aleixandre. Escaseaba el iconoclasta radical al modo francés. En el terreno cinematográfico, Luis Buñuel trasponía fronteras y altas cotas

artísticas. Pero era un caso aislado. España estaba viviendo una de sus épocas más fértiles en creación artística. Algo estaba cambiando por primera vez, y evitamos aludir a los engañosos espejismos noventaiochistas, en la malhadada geografía cultural española.

Por primera vez la primavera había sido pródiga, por primera vez en muchos años. Llovía con regularidad, el césped no se respetaba y, a pesar de la inminencia de una sequía aún más virulenta que la precedente, circulaban por las mejillas de los cisnes las insidiosas confidencias de las espías de ojos claros, promesa de humedad a largo plazo.—*LUIS ALBERTO DE CUENCA (Jorge Juan, 31. MADRID-1).*

UN POEMA DEL SER Y DEL NO SER

Ya una vez en estas mismas páginas mencionamos la tétrica convicción de los guardianes de la realidad cultural de que «crece de modo alarmante la confusión»; entonces apuntamos que no parecía mal camino para llegar a ver claro el exasperar lo más posible tal confusión. Lo que alarma a los perros guardianes no es sólo ni principalmente mezcolanza de *temas;* es ante todo desvanecimiento de las demarcaciones entre las *formas.* Se proclama la muerte (y ya van...) de los *géneros* en el contexto cultural; abundan las novelas que se afincan en la vecindad del ensayo y del psicodrama, juegos teatrales semejantes a la algarada o a la fiesta campera, manifiestos políticos —más o menos situacionistas— que utilizan el *comic* como vehículo expresivo, *comics* para vender detergentes, poemas indiscernibles del tango, discursos políticos —generalmente televisados— que mimetizan al sermón cuaresmal, meditaciones cuaresmales tipo arenga SS, etc. Decía Claudel que el orden es el placer de la razón, y el desorden, la delicia de la imaginación; admitamos que los placeres del orden habían abusado un poco de su privilegiada condición en la cultura occidental y que ha sonado la hora de las delicias imaginativas. Dejemos el orden, como el Domund, para los chinitos...

Hasta hace muy poco, el «pensamiento» parecía uno de los géneros más inmunes en todos los aspectos a los progresos de la imaginación; el ensayo filosófico era una cosa tan severa e inmutable como un mausoleo decimonónico, y como éste suponía que la mejor manera de conservar las flores es esculpirlas en mármol, aun a costa de los colores y el aroma.... El campo de la sabiduría se restringe oficialmente al

contenido de un texto; la forma queda para la «literatura», según la vigente división del trabajo; por un lado, lo productivo, lo útil, lo *científico,* esto es, lo serio, y por otro lado, lo venial y recreativo: el estilo, la creación...

Pero el pensamiento más lúcido, que no quiere ser ni apología ni enseñanza, sino experiencia de lo real, busca expresarse en maneras muy distintas al clásico tratado o al doméstico ensayo, de contorno pulido. Surgen pensamientos que confían en lo fragmentario, como el de Bataille, en la erudición apócrifa; como el de Borges, en personajes intermediarios entre el lector y el autor; como en el caso de Valéry o Machado; el perro guardián que sabe por dónde se anda y tiene todas sus opciones hechas, remite, como dijimos, todas estas manifestaciones al ámbito de la literatura; pero va siendo inocultable que entre ellas se encuentran algunas de las muestras más decisivas de lo que aun en este siglo puede ser llamado «pensamiento».

Agustín García Calvo elige como forma expresiva el *poema* de contenido didáctico o expositivo, como lo fue el de Parménides y el de Lucrecio (*) o la *Pequeña cosmogonía portátil,* de R. Queneau; lo titula *sermón,* lo que supone un énfasis irónico en la categoría de «lección» que su texto encierra; lo hace versar sobre el ser y no ser, tema cuyas casi inacabables resonancias filosóficas le sirve para desmentir al lector que esperase una obra de académica abstracción; porque el poema de García Calvo está profundamente inmerso en lo que ambiguamente llamamos «vida cotidiana», entendida no como censo de actividades estereotipadas, sino como *fuerza* que pugna bajo todos los estereotipos, que no se acomoda a las ficciones lingüísticas que el dominio sustenta: el yo, el cuerpo propio, las frases impuestas que ocultan nuestras renuncias...

La lucidez más desgarrada y el humor son la clave de esta lección, que por querer acabar con las lecciones se canta en verso, dictada por un paradójico maestro que aprovecha para ocultarse más eficazmente la referencia autobiográfica. Este sermón desvanece jubilosamente la ilusión de cierre, de clausura, que el ser y sus legitimaciones comportan; queda la posibilidad del gesto que nos devuelva lo que no somos, tras la palabra que recusa el discurso positivo de lo que hay. El *no ser,* que es reverso, pudiera esconder un nombre más secreto y más nuestro que el que con su ceniza nos determina la frente mortal.—*FERNANDO SAVATER. (General Pardiñas, 71. MADRID).*

(*) A. García Calvo: *Sermón del ser y no ser.* Colección Visor de Poesía. Madrid, 1972.

UN LIBRO DE DANIEL FULLAONDO SOBRE EL ARTE Y LA ARQUITECTURA DE BILBAO

La bibliografía sobre el país vasco no se corresponde con su riqueza artística, folklórica y cultural. El pasado tradicional es un enorme territorio inexplorado, sobre el que realizan brillantes estudios unos pocos investigadores, y entre ellos Julio Caro Baroja; la arquitectura ha sido en su pasado y presente ampliamente desconocida y escasamente documentada. Hace unos meses, mientras se realizaba la exposición del Modernismo español, el espectador se extrañaba de que algunos edificios sobresalientes de la época que forman parte de la historia de la arquitectura en este estilo se presentaran ante nosotros como anónimos, sin que nadie conociera sus autores; si bien es verdad que existen pocos libros sobre la arquitectura y el urbanismo en España, son mucho más escasos sobre la región vascongada, y la ciudad de Bilbao, de tanto interés histórico y actual, participa en gran parte de este desconocimiento.

Sobre el gran tema que es la evolución arquitectónica y urbanística de Bilbao, Daniel Fullaondo ha publicado un libro; recordemos que el autor es no sólo uno de nuestros más brillantes arquitectos, sino también uno de los pocos que se sienten profundamente comprometidos con la evolución cultural de las ideas y con las formas de la arquitectura. Teniendo que señalar el contenido y la significación de su gran obra de la Plaza Ezkurdi de Durango, realizada en colaboración con el arquitecto Olabarría, igualmente hay que recordar su tarea de dirección de la revista *Nueva Forma* y su tesis doctoral, redactada en 1961, sobre *Relaciones entre la música y la arquitectura*. Fullaondo, que obtuvo el Premio Nacional de Arquitectura a los veintiséis años de edad, ha realizado a partir de 1969 una enorme obra, que ahora termina de editar en dos tomos de la editorial Alfaguara.

La obra se divide en dos grandes partes, titulándose la primera «La arquitectura y el urbanismo de la región y el entorno de Bilbao», y la segunda, «La arquitectura y los arquitectos de la región y el entorno de Bilbao».

Está compuesta por más de un millar de páginas, ilustrada con tres mil fotografías, de ellas en gran parte reproducciones de grabados y planos antiguos y enriquecida con una larga serie de citas y referencias que aumentan su importancia, su claridad y sus dimensiones culturales.

Prácticamente la obra reúne y analiza, a través del desarrollo de la arquitectura, el análisis urbanístico y la obra de los arquitectos, los puntos más importantes de una visión y una revisión de la historia ar-

quitectónica española y del impulso cultural de una parte importante de la historia española. Veamos algunos aspectos de este libro múltiple en perspectivas:

Puntualizada por la efigie literaria y por la evocación de los hombres que hicieron su historia y su cultura, expresada en una serie de datos integrados a imágenes y puntualizaciones críticas que tienden a darnos la imagen de la ciudad y su entorno en una dimensión espacio-temporal, Bilbao es el tema monumental y protagónico de este libro de Daniel Fullaondo.

La ciudad se nos presenta como el espejo de un país y de sus comunidades, mucho más que un asentamiento, un centro de referencias de toda una serie de situaciones humanas, de toda una ecología de la habitación y la vivienda que en sus distintos aspectos se despliega. El libro quiere establecer una especial comunicación crítica en torno a los distintos aspectos de la ciudad como forma en despliegue; es, en gran medida, el testimonio de un afán por iniciar y rematar la búsqueda de la belleza de un Bilbao auténtico, testigo mayor de una de nuestras grandes culturas regionales y en muchos casos inadvertido no sólo por el viajero ocasional sino, incluso, por el estudioso.

Como clave indagatoria para establecer este significado de Bilbao, el autor utiliza los cuatro caminos que le ofrecen la arquitectura, en su doble vertiente de obra y de autor, el urbanismo y el diseño; y para examinar lo que significa la ciudad como una realidad de expansión, las páginas van también a investigar en la región vasconavarra, en Vizcaya entera, y concluyen realizando una serie de referencias a las obras llevadas a cabo por los arquitectos vascos y, particularmente, por los nacidos en Bilbao en toda España.

De esta forma se lleva a cabo un esfuerzo documental que sobrepasa y supera las posibilidades de expresión de un mero libro de arquitectura para convertirse en uno de los libros capitales para el entendimiento de España.

Las tres dimensiones del diseño o determinación del entorno, la arquitectura o conceptuación del espacio y el urbanismo o despliegue del asentamiento humano están armonizadas en las distintas páginas de esta obra, que no abandona en ningún caso su carácter de sólida proposición cultural.

La obra no tiene en ningún momento perfil de manual; es, por el contrario, un extenso reportaje en el que, sin buscarlo deliberadamente, se ha encontrado un repertorio de fórmulas de gran felicidad que prestan a la obra una inesperada amenidad. Los versos de Blas de Otero, los pensamientos y los poemas de Unamuno, que se han ensamblado, con otras referencias a obras de Camilo José de Cela, Gregorio San

Juan e incluso con párrafos de autores extranjeros que no se referían directamente a la ciudad, dan por resultado que la obra sea no sólo una crónica arquitectónica en la totalidad de sus implicaciones, sino una imagen total de tres actividades básicas de la vida cultural española: diseño, urbanismo y arquitectura, vistos en torno a la forma de proyectarse en el espacio y en el tiempo una gran ciudad.

En el libro, el perfil crítico, la toma de posición ante el fluir de los acontecimientos y frente al testimonio que de ellos ha llegado hasta nosotros es más intenso y más acusado que cualquier otra perspectiva que el libro proporcione. Frente a las obras que enumeran, estamos ante una obra que toma posición de una manera esencial y absoluta, que se compromete con cada criterio expresado, con cada imagen y con cada referencia original o citada.

En este tiempo en el que se hace cada vez más imprescindible diferenciar nuestra cultura y unir la variedad de sus testimonios y expresiones, un libro como éste, que agota el tema que se propone, y que, al hacerlo, se despliega de una manera clara y absoluta sobre la vasta serie de sus aspectos e implicaciones, tiene un extraordinario interés y ofrece una pauta modélica para todos aquellos que quieran llevar a cabo contribuciones realmente vigentes y rigurosas al estudio de los diversos aspectos de nuestra cultura y, principalmente, de los excesivamente desasistidos, que son el diseño, la arquitectura y el urbanismo. *RAUL CHAVARRI (Instituto de Cultura Hispánica. MADRID).*

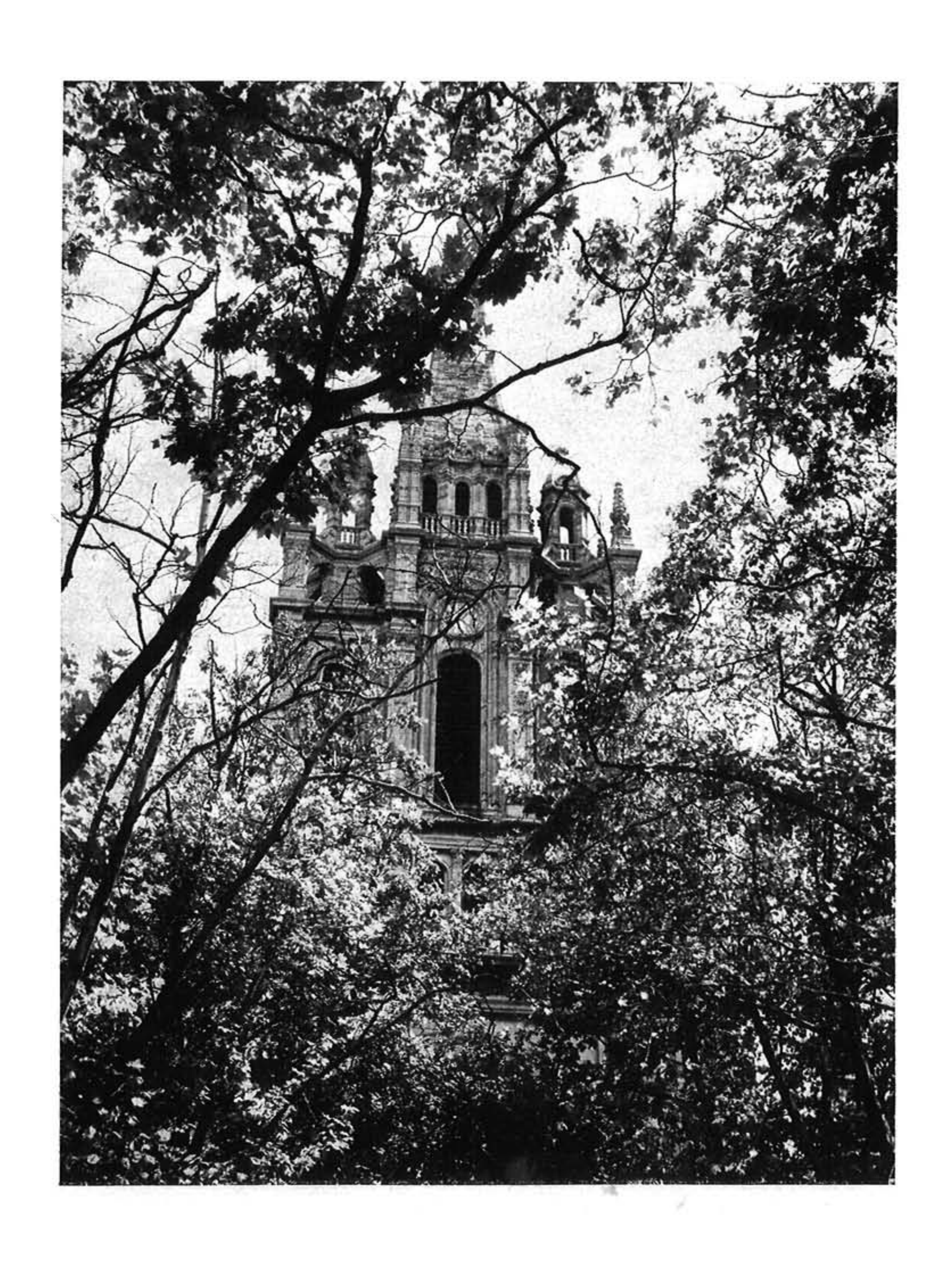
PUBLICACIONES SOBRE LA TOPONIMIA INDIGENA DE LA ARGENTINA

El interés de los lingüistas por el estudio de las lenguas aborígenes se manifiesta en forma creciente tanto en lo referente a fonología, morfosintaxis y lexicografía como en lo atinente a dialectología. Esta preocupación no es el producto de una improvisación momentánea, sino el resultado de múltiples trabajos —aunque no todos del mismo nivel—, algunos de síntesis (1) y otros dedicados a un área determinada (2).

---

(1) NARDI, RICARDO, L. J.: «Toponimia indígena de la República Argentina», en *Folklore argentino*, t. IV, Secc. C. Buenos Aires, 1959, 374 pp. Biblioteca del hombre moderno.

(2) Por ejemplo, R. CASAMIQUELA: *Geonimia de Río Negro*, Viedma, 1967; P. GROEBER: *Toponimia araucana*, Buenos Aires, 1926, etc.






RETUERTO

La toponimia, dentro del esquema que presentamos y en el estado actual de las investigaciones lingüísticas, no ha progresado en su metodología al mismo ritmo que otras disciplinas (3).

En esta nota se tendrán en cuenta especialmente las características generales de cada monografía, su contribución al desarrollo de los estudios en su campo y la metodología seguida en cada obra. Nos ocuparemos de tres publicaciones que tratan cuestiones relativas a la toponomástica, aunque desde diferentes ángulos.

1. Se trata en este caso de un trabajo (4) que tal como se enuncia en el título es una «miscelánea», cuyos elementos uniformadores son el geográfico y el lingüístico. Delfino delimita para su estudio toponímico parte de la antigua región de Araucanía, fragmentada según su confusa conveniencia. Esta zona se divide por partes una a cada lado de la Cordillera de los Andes, la Argentina abarca íntegramente la provincia de Río Negro y en forma parcial las de Neuquén, Buenos Aires y Chubut. En el sector chileno se incluyen las provincias de Malleco, Cautín, Valdivia, Osorno y Llanquihue. Debe tenerse en cuenta que en la jurisdicción elegida prepondera la nomenclatura aborigen, no sólo en la toponimia, sino también en la flora y en la fauna.

Un medido prólogo de Gregorio Alvarez glosa el estudio de la toponomástica en general, dando incluso algunas normas básicas para su investigación. Denuncia también la deformación de ciertos nombres de lugar, como *Betbeder, Mallo, Maloñehue, Huerinchenque,* etc.

La monografía está precedida de una serie de aclaraciones donde se hacen observaciones sobre el carácter y metodología de la tarea encarada. Además de una panorámica reseña de cada provincia agrega —en la parte final— algunas «vistas turísticas» y un mapa de la región.

Con respecto al *corpus* no estudia sólo topónimos *(Aluminé, Andes, Catán-lil, Pucura, Pitrufquén, Zapala,* etc.), sino fitónimos *(alerce, amancay, arrayán, boldo, calafate, ciprés, paico...);* zoónimos *(avutarda, bandurria, cóndor, chercán choique, huemul, pudu-pudu,* etc.); personajes históricos relacionados con la zona como Diego Ramos Arana, Julio A. Roca, Calfucura, Caupolicán, Francisco P. Moreno, Shaihueque...

Sobre la metodología seguida en el análisis de cada palabra, Delfino, amparándose en el carácter de *manualidad* de su obra, es muy escueto en los datos aportados, así como en su elaboración. Abunda, en cambio, en informes si se refiere a un personaje histórico. De cada

---

(3) Para un panorama completo de las lenguas indígenas y su estado en las investigaciones, véase «Current Trends in Linguistics». *Ibero-American and Caribbean Linguistics.* Ed. by Thomas A. Seabok, t. IV, The Hague-Paris, 1968.

(4) DELFINO, AMBROSIO: *Miscelánea sureña.* Ed. Pleamar, Buenos Aires, 1968, 219 pp.

vocablo da su acepción castellana, equivalente a la aborigen, y cuando hay varias interpretaciones las cita en orden de preferencia. En todos los casos desconocemos absolutamente las fuentes bibliográficas consultadas.

El problema básicamente se plantea en el estudio de los topónimos, donde Delfino arriesga interpretaciones que generalmente suponen una falta de información bibliográfica. Indicamos, a modo de muestreo, algunas etimologías dudosas, tales como: *Andes, Bariloche, El Cuy, Huecuvu, Curinilahue, Collón Cura, Lácar, Chubut, Auquincó, Limay, Lipela, Lonquimay, Neuquén, Pirehueico, Patagonia, Sainuco, Trompul*... De todos estos casos elegimos *Patagonia* para un análisis más completo.

Según Delfino, se trata de un «vocablo que parece derivar de *Patagonni* o *pata gao* empleado por Hernando de Magallanes para designar a los indígenas de la región de San Julián (Argentina-Santa Cruz) (...). Otra acepción: *Pátakuna* (quichua): *Pata:* Eminencia de un cerro; parte alta de alguna cosa-*kuna:* forma pluralizadora: Es decir: muchos cerros bajos (característica de la región patagónica oriental)» (p. 157). Lida de Malkiel en *Para la toponimia argentina: Patagonia* (HR, XX, 1952, 321-24) historia las distintas acepciones que recibió el vocablo y expresa que la etimología nada tiene que ver con *pie grande* o *patudo,* fácil explicación «fantaseadora que debió surgir después de que cayó en olvido la verdadera», sino que *patagón,* y su derivado posterior *Patagonia,* es el nombre de un monstruo que aparece en una novela de caballerías, *Primaleón,* obra publicada «en 1552, se reeditó diez veces por lo menos hasta 1588». Todo lo cual explica la popularidad del gentilicio entre los navegantes, por lo que Pigafetta —el cronista de Magallanes— no creyó necesario hacer más aclaraciones en el texto donde aparece. M. R. L. de Malkiel abunda en datos que J. Corominas (HR, XXVI, 1958, pp. 167-168) analiza comparándolos con los aportados por L. S. M. Deodat en *Alrededor del topónimo Patagonia* (cfr. «Patagonia», *Boletín Oficial de la Casa de Patagonia,* XXIV, B. A., 1955, pp. 48). Corominas rechaza también los argumentos de Deodat y manifiesta que lo único que consiguen es reforzar la tesis de M. R. Lida. De toda esta polémica, ocurrida diez años antes de la edición de la obra en cuestión, Delfino ni se entera.

En la bibliografía reúne los títulos fundamentales en cuanto a toponimia, pero, como la obra, incluye otros aspectos en la que resulta deficitaria. Omite, por ejemplo, los diccionarios de americanismos, argentinismos y chilenismos, donde se estudian con criterios muy claros numerosos vocablos de los allí citados. Tampoco hace referencia al DCELC de Corominas ni tiene en cuenta obras de gramática o estudios

de fonología tanto araucanos como quichuas, considerando que ésta es la etimología de la mayoría de los vocablos.

En síntesis podemos decir que la obra si bien contribuye a difundir ciertos aspectos de la cultura indígena de esta región, falla en su intención de dilucidar la mayoría de los problemas léxicos que se plantea.

2. El profesor J. M. Biedma, prestigioso docente e investigador de la historia patagónica, nos brinda un voluminoso trabajo (5) donde un área considerable —destacada en el título— es estudiada a la luz de cronistas, historiadores y viajeros. Las cartas geográficas tomadas como base pertenecen al Instituto Geográfico Militar y a la Dirección de Parques Nacionales.

El autor ha consultado la lista original de topónimos araucanos que fuera propuesta por Eduardo V. Moreno en 1936 para designar los lugares que carecían de nombre. También ha consultado el diccionario araucano del P. A. Febrés, principal punto de partida de Eduardo V. Moreno, según B. Los numerosos antropónimos que agrega el autor van acompañados de una síntesis biográfica.

B. ha basado su trabajo en una extensa bibliografía, pero también en informes aportados por pobladores de la región. Los topónimos del área estudiada se registran sistemáticamente sin omitir ninguno en su descripción. Las dudas son evacuadas a través de la «Lista de topónimos de la D. P. N.» o a lo sumo consultando la obra de Moesbach (*Voz de Arauco,* Valdivia, 1952) o de Febrés. Entre las importantes obras ausentes en su bibliografía lingüística destacamos: F. J. de Augusta, *Diccionario araucano-español y español-araucano,* Santiago, 1916, t. I: XVI + 291 pp.; t. II: 421 pp. Havestadt P. B., *Chilidúgu sive res Chilensis vel Descriptio Status tum naturalis, tum civilis, cum moralis, Regni populique Chilensis, inserta suis locis perfectae ad Chilensem Linguam Manuductioni.* Monasteri Westphaliae, 1777. R. Lenz, *Diccionario etimolójico de las voces chilenas derivadas de lenguas indíjenas americanas, Santiago,* 1904, pp. 938. P. Luis de Valdivia, *Arte y gramática de la lengua que corre en todo el Reyno de Chile, con su vocabulario, y Confesionario,* Lima, 1606.

Indudablemente B. pone especial énfasis en resaltar el aspecto histórico-geográfico, descuidando el lingüístico.

La bibliografía (p. 260-282) es muy prolífera en títulos, aunque muchos de ellos carezcan totalmente de otro interés que no sea el de mencionar un geónimo en estudio.

---

(5) BIEDMA, JUAN MARTÍN: *Toponimia del Parque Nacional Nahuel Huapi,* Buenos Aires, 1967, 282 pp. + 1 mapa. Dirección General de Parques Nacionales.

La obra ofrece un amplio muestrario de topónimos, pero B. no resuelve algunos problemas lingüísticos importantes referidos a etimologías o a préstamos, ni hace referencia tampoco a cuestiones gramaticales ni fonológicas como oportuno elemento de juicio para el lector.

3. E. H. Martín (6) estudia la distribución de los topónimos en el noroeste teniendo en cuenta especialmente su terminación. Establece el área de influencia cacán a través de la antro-toponimia indígena, y delimita la región mediante restos de palabras, isoglosas y mapas. Su análisis, escueto según el propósito que enuncia, resulta altamente positivo, pues encara la difícil tarea de reconstruir elementos dispersos de una lengua desaparecida. La extinción de la misma data, en opinión del P. Lozano, de J. Imbelloni y de A. Larrouy de los siglos XVII y XVIII.

Martín parte de la existencia de un substrato cacán, que ha perdurado en las fuentes mencionadas. Así determina mediante el trazado de isoglosas sobre cartas del IGM, el área de influencia de cada forma léxica y establece la relación entre las zonas de disperción lingüística y arqueológica.

Basándose en Palavecino divide la región en cuatro áreas. En la primera y cuarta predominan las terminaciones *-ao, -gasta* y *-vil;* en la segunda *-ao* y *-gasta,* esta última también en la tercera.

Mediante un cuadro estadístico-comparativo analiza los topónimos y los accidentes geográficos que designan, lo que le permite concluir que, por ejemplo, *-ao* y *-gasta* son equivalentes a «pueblo» y coinciden con la designación de poblaciones; también que *-vil* es traducible por «agua» y que en el 50 por 100 se relaciona con nombres de ríos y arroyos. Estas voces son registradas en posición final.

Dados los escasos elementos que se poseen para un análisis más particularizado, el trabajo de M. resulta esclarecedor en numerosos aspectos, ya que plantea el estado actual de las investigaciones y contribuye con su visión clasificadora.

La bibliografía básica reúne los principales títulos sobre el tema.—*CESAR A. FERNANDEZ SANCHEZ (Calle 37, n.º 622. Uni. Nal. de la Plata. LA PLATA, Argentina).*

(6) MARTÍN, EUSEBIA H.: *Notas sobre el cacán y la toponimia del noroeste argentino.* Buenos Aires, s/a, 45 pp.

UN LABERINTO LLAMADO IBERIA *

«Se ve ahora que mis ojos avanzan.»
(EDOARDO SANGUINETTI: *El juego de la oca.*)

Resulta difícil articular una nota sobre *El santuario inmortal*, novela de Augusto Martínez Torres, según un criterio de clasificación y separación de los temas: nada más unitario que esta novela y nada, en principio, más presto a la definición: un laberinto español. Creo que es necesario atender a este libro, pues tengo la certeza de que ocupa un puesto preeminente en el panorama de lo que se escribe en nuestra lengua.

Se trata siempre, de la primera a la última página, del mismo recinto monótono y algo negro, contradictorio, más obsesivo, asfixiante e incomprensible, pero insoslayable, de los cuartos de una morada tradicional donde sus habitantes reciben o recibieron las visitas del protagonista; éste quiere huir, pero no puede, del extraño albergue de yeso, único escudo frente a la negrura completa. No se sabe si dicha casa existe todavía o ha sido demolida, si ha sido declarada monumento nacional o sus antiguos habitantes todavía la pueblan, si es una enorme mansión o un apartamento de dimensiones normales. Es, sí, un mausoleo, donde los cambios no existen o pretenden ocultarse, aun las mínimas alteraciones producidas por las visitas del protagonista son borradas con esmero una vez que ese período cesa. De una cierta situación —las visitas de alguien a la casa donde vive la mujer amada, sus padres y otros familiares— no se desenvuelve una intriga, con personajes y desenlace, ni siquiera una anécdota, sino que la materia de la narración es su propio marco: la casa, o mejor dicho, una o dos de sus habitaciones, ciertas ceremonias, como el servir el té, la recepción por parte de una criada vestida de blanco o negro de acuerdo a una regla inescrutable.

Al no estar ligados a una anécdota precisa, sino supuesta, los objetos se hacen casi abstractos: la descripción de una escenografía en la que pueden suceder diversas acciones no precisadas, o mencionadas a modo de ejemplos, y que son en definitiva la misma acción, transforma a la escena en un emblema, una alegoría. La casa es un elemento estructural. Las variantes de esa estructura son los pobladores del laberinto.

La idea de laberinto ha sido explotada entre los contemporáneos por Borges y Robbe-Grillet, entre otros. La empresa humana se enfoca

* AUGUSTO MARTÍNEZ TORRES: *El santuario inmortal.* SeixBarral, 1972, 156 pp.

así como recorrido, como interminable exploración de calles o bibliotecas; el conflicto con otros personajes pierde importancia y la novedad es aportada por los cambios, frecuentemente nimios, de la escenografía. El desplazamiento del hombre está dado por el ojo que se desplaza, y el desplazamiento del ojo, por la sucesión de imágenes. Queda la hipótesis (gratuita por inverificable) de que el laberinto es una galería de espejos, y el reflejado en las paredes, quien lo recorre. El laberinto fatal sería de este modo —paradójico— un laberinto personal. Así parece concebirlo Martínez Torres: «Nos sería muy difícil no ya sólo ponernos de acuerdo, sino tan siquiera nombrar alguna situación, persona u objeto, porque no es que llame a las cosas con distintos nombres que tú, es que las cosas, para ti y para mí, tienen un color muy distinto, una suavidad muy diferente, son otras muy diversas» (p. 89).

Pero lo personal no se subraya en el laberinto de Borges, ni en el de Robbe-Grillet, ni en el de Kafka, ni tampoco en el de Martínez Torres. Al contrario, parece invadido de un implacable impersonalismo, que, como dijimos, lo constituye en emblema. Las mujeres que habitan la casa, por ejemplo, se parecen todas entre sí (la amada no está individualizada). En número de trece (que podría ser infinito) cumplen los mismos ciclos de menstruación en días idénticos, se recuestan y languidecen en uniformes canapés rojos. De algún modo, todos los miembros de la familia se confunden. Se confunden principalmente a través de su obstinación en ser distantes, incomprensibles e incomprensivos, con lo cual queda sellada la soledad del protagonista (la criada olvida sistemáticamente los recados, los señores fingen un laxo interés en historias que no comprenden o no quieren comprender).

El recorrido del laberinto consiste, pues, en una silenciosa expectativa de cazador solitario, en que de una imagen se pasa a otra; el hilo del laberinto agujerea las imágenes, las desfonda, hace un collar de imágenes en busca de una imagen final, resultante o culminación de todas las otras, que las trascienda y explique: «Les oiseaux de leur bec ont blessé vos grenades / Et presque toutes les figures (figues) étaient fendues» (Apollinaire). Así, en Martínez Torres, el agujerear las imágenes en busca de una clave o sentido que las rescate señala en el libro varios momentos críticos: tanto es una luz que amarillea en los objetos de la habitación, y que trae su tono misterioso del reflejo en la pared de la casa de enfrente, bañada a su vez —eventualmente— por el crepúsculo; tanto es una luz «más alta» que alguien, sorpresivamente, enciende, iluminando nuevos ángulos de la habitación —del laberinto— que él —el protagonista— no tenía en cuenta;

tanto es, en fin —y esta es la construcción más compleja y cautivante—, al final de una última vuelta, de un pasillo, el repentino cuadrado de una ventana abierto, sí, abierto a la noche y por el que se divisaba un cartel luminoso de luz intermitente, con una frase que no se podía entender sea porque: *a)* «se tratase de una traducción mal hecha y el significado se hubiese perdido en la traslación»; o *b)*, «fuese una marca bajo la que se vendían productos farmacéuticos de exportación o por cuyo empleo había que pagar un fuerte *royalty*», o bien porque, *c)*, «se tratase de un idioma desconocido y, por tanto, imposible de comprender».

Es obvio que la construcción del laberinto carece, en Martínez Torres, del tono gozoso de un Lezama Lima, aunque las certidumbres no sean, para uno o para otro, en última instancia, sino perplejidades, pues ambos descienden de la estética mallarmeana según la que todo acto se vuelve gratuito frente a las infinitas posibilidades del azar.

Es más, el laberinto de su novela tiene para Martínez Torres un marcado carácter pesadillesco. La atmósfera de la «casa» es asfixiante para el protagonista; él quisiera huir y no regresar jamás, pero parece condenado al regreso, por lo menos a través del laberinto de la memoria: es un hijo pródigo de su propio laberinto. Lo que da a la casa su carácter fatal no es la aceptación o el rechazo del protagonista, sino la presencia *única* de la casa; la voluntad o la disposición de ánimo no cuentan, sino la mirada: querida o no, esa casa es la única imagen que se ofrece a la mirada, y por tanto —de hecho—, el único mundo posible.

Poco a poco con infatigables recursos de imaginación, se va labrando, pues, esta casa única, hecha de las tensiones entre personal e impersonal (tensión más notoria en Martínez Torres que en Robbe-Grillet), entre contingente y necesario, y se vuelve cada vez más evidente, no ya que el laberinto es, quizá, el mapa del rostro del narrador-protagonista, sino y ante todo el mapa de España. ¿A qué responde si no esa naturalísima violación de la naturaleza, esa perversa aversión de todo desorden, ese obsesivo empeño en la negación de todo cambio? La casa tal vez se derrumbe un día, tal vez se ha derrumbado ya, no sigue siendo menos existente o necesaria para el protagonista.

Como en el cuento de Calvert Casey —«En la avenida»—, lo que horroriza al protagonista es que se borren sus propias huellas —de unas losas que él mismo califica como de pésimo gusto, en Casey, o de la casa asfixiante, en Martínez Torres.

La única objeción seria que haré al libro es acerca del capítulo 15 (penúltimo). Quizá acuciado por la idea de que el «progreso» de la

novela requería revelaciones más dilatadas, este capítulo abunda en precisiones: hay visitas de seres concretos (parientes que son «tías») que narran anécdotas de temática determinada (acerca de otros parientes); finalmente se especifica —y esto me parece lo más grave— que un pretendido asalto erótico del protagonista a la mujer amada, cuya descripción es, en sí misma, uno de los puntos más altos de la novela, *no* se lleva a cabo, con lo cual se suprime toda la ambigüedad del episodio y se vuelve a los cánones marcados (que Martínez Torres había destruido escrupulosamente a lo largo del libro) de subjetivo-objetivo, realidad y deseo. Es un reproche menor —de incoherencia— a una obra que por otra parte deslumbra por su coherencia. Hay un momento en que el narrador-protagonista compara su propio avance por un corredor oscuro hacia una puerta con la lectura de un libro en la etapa intermedia, oscura, en que el lector teme verse asaltado por el cansancio. La compensación que espera a ambos —apertura de la puerta, finalización del libro—, está demasiado lejana, y ambos dudan de sus fuerzas para alcanzarla. Protagonista y lector quedan así enlazados por una imagen: ambos recorren uno solo y el mismo laberinto, ambos se desplazan por el magma oscuro de los signos en busca de una salida. Pero hay otro elemento que se agrega a la trabazón: el protagonista abre la puerta, que es la de la alcoba de la mujer amada, y ésta, vista de espaldas, inclinada sobre una mesa, lee un libro, quizá el mismo en que el lector está absorbido. El protagonista se acerca, creyendo que la mujer está terminando un capítulo. Gradualmente advierte que la mujer no avanza en su lectura, tiene la vista fija sobre una porción de la página; vista más de cerca, resulta indudable que la página está completamente en blanco, brillante bajo la luz de la lámpara de mesa. Quiere entonces tocar a la mujer, y el brazo de ésta cae, y finalmente toda ella se desploma y se transforma en un poco de ceniza en el suelo, que se lleva una corriente de aire. Esta es quizá la parábola más completa que conozco acerca del erotismo entre el autor y el lector a través de la escritura. El lector es, por un lado, el mismo protagonista que recorre el laberinto de la página, pero por otro lado también es la amada, el otro lado de la pared, la otra cara y también la imagen reflejada en el espejo. La parábola también nos enseña que todo protagonista es virtual o vicario.

Lo único permanente —o consistente— es el laberinto. Si éste fuera finito, o mejor dicho, si tuviese un sentido apresable, el recorrerlo se transformaría en empresa o en gesta, y quien lo recorre se transformaría en héroe (y como tal, irrepetible). Esto nos revela la característica fundamental del mito: su oscilación entre virtualidad y cumplimiento. Creo, para terminar, haber encontrado un buen epitafio

de Martínez Torres en las palabras de Borges: «La puerta es la que elige, no el hombre».—*ROBERTO ECHAVARREN (40 Holland Park. LONDON W 11. England).*

MIGUEL LABORDETA: *Obras completas.* Colección Fuendetodos. Ediciones Javalambre. Zaragoza, 1972.

En el año 1967 la colección El Bardo publica una extensa antología —hecha por el propio autor— de la obra de Miguel Labordeta. Gracias a ella, su poesía, publicada con anterioridad en ediciones de muy poco tiraje y de escasa distribución, pudo llegar a la mayoría lectora de nuestro país. Ha sido este año, 1972, a los tres años de la muerte repentina del poeta, cuando se ha editado —en su ciudad natal: Zaragoza— la obra completa publicada hasta ahora y que comprende cinco libros de poemas *(Sumido 25,* 1948; *Violento idílico,* 1949; *Transeúnte central,* 1950; *Epilírica,* 1961, y *Los soliloquios,* 1969) y una obra de teatro *(Oficina de horizonte,* del año 1955).

La edición, con la pulcritud, el lujo y el rigor que caracteriza a la Colección Fuendetodos, viene acompañada de un «Retrato» firmado por José Antonio Labordeta, un «Prólogo» de Ricardo Senabre y un trabajo titulado «Claves circulares» que se debe a Rosendo Tello.

Cada uno de ellos se acerca a diferentes aspectos de la personalidad labordetesca. El «retrato», de su hermano, lo hace al aspecto más humano y entrañable. Los otros dos se acercan, el de Senabre, a la globalidad de la obra de Miguel Labordeta, intentando situarla en el contexto general de la poesía de posguerra, y el de Tello, ahondando en la significación de cada uno de sus libros y delimitando aquellas calas de significación que han personalizado los poemas labordetescos.

Es así que ahora podemos contar ya con una edición seria y valiosamente comentada de toda su obra (aunque uno de los comentadores, Rosendo Tello, hace referencia a un libro todavía inédito, *Autopía,* del que se prepara una edición en El Bardo y del que ya ha publicado unas páginas introductorias en el número 1 de la revista de literatura *Camp de l'Arpa)* y ya es posible, por tanto, mirar esta poesía en todo su desarrollo, en su magnitud y en su significación general.

Para mí es evidente que, al menos, los libros publicados entre los años 1948 y 1950 —es decir, los tres primeros a los que ya hicimos referencia—, nacen, se desarrollan, a partir de dos mundos literarios muy distintos pero que, en cierto sentido, se compaginan y entrecruzan perfectamente. Por un lado el «existencialismo» de *Hijos de la ira* (publi-

cado, en primera edición, en 1944), y por otro los «ismos» europeos de los años de entreguerras que, como se sabe, tienen su casi inmediata repercusión entre los poetas del 27. Pero a mi parecer, no es de ahí —mala época las fechas del 46-47 para ponerse en contacto con los poetas de aquella generación— de donde directamente toma Labordeta sus recuelos o sus actitudes surrealistas (digámoslo así para simplificar), sino de un movimiento español —bastardo, en muchos sentidos, de aquellos otros— de los años 45: el «postismo». (Primer manifiesto: enero de 1945.) Aquel «surrealismo ibérico» tuvo una marginación-continuación en el grupo que publicó, a partir de diciembre de 1950, la revista *El Pájaro de Paja*. Allí vemos publicar de inmediato a Labordeta. En el número 3, abril de 1951.

Esta doble vertiente (por un lado: un cierto ilogicismo, una lucha por desbordar a la sintaxis, la adjetivación extemporánea, cierto «absurdismo» en la construcción y, por otro: el concepto de desarraigo, las preguntas dirigidas a la nada o al dios sobre el sentido profundo de la existencia —¿qué hago aquí?, ¿por qué estoy?, ¿de dónde vengo?, ¿a dónde voy?—, cierto tremendismo expresivo, la caracterización de la vida como desesperanza, etc.), esa doble vertiente decía, no elimina en absoluto, ni otros matices existentes que intentaré aclarar más adelante, ni una manera muy peculiar, muy personal, con la que se presenta al lector esta poesía. Quizá la fuerte personalidad poética de Miguel Labordeta esté dada y aquí está tal vez uno de los elementos más interesantes de su escritura, en que estos dos elementos, estas dos bases: el existencialismo y el «surrealismo ibérico», tan diferentes, con tan pocos puntos de contacto, se compaginan y entrecruzan perfectamente, y es esta simbiosis de elementos casi antagónicos lo que quizá le otorgue ese aire de «cosa» entremezclada, disforme, hasta contradictoria con la que se nos presenta. Nunca una de las dos vertientes actuantes pasa a un plano principalísimo, dejando, por consiguiente, a la otra en la oscuridad. Las dos actúan al mismo tiempo, a diferentes niveles quizá; desde luego con diferente fuerza, pero siempre unidas, siempre igualmente relevantes. Muchas veces la unión, el ensamblaje de esos dos mundos, chirría, la estructura, entonces, del poema —la estructura semántica, la estructura del significante, la estructura rítmica— se resiente, una cierta tosquedad aparece (1), pero articular esa tosquedad con unos procedimientos expresivos muy particulares, es quizá, precisamente, la parte más personal y la de mayor interés de la poesía labordetesca.

Más arriba señalaba que existen otros matices en esta poesía que no pueden minimizarse porque amplían y redondean la personalidad

(1) Tosquedad, sobre la que intenté llamar la atención en un artículo publicado en el número 253-254 de esta misma Revista, titulado «Algunos aspectos de la poesía de Miguel Labordeta».

creadora de Labordeta. Uno de esos matices, con seguridad el más importante, es el perfil social de su poesía. Para Ricardo Senabre tal aspecto es inencontrable en Labordeta, y sería para él «poco exacto» y «disparate mayúsculo» clasificar bajo ese «rótulo» su poesía. Estoy parcialmente de acuerdo con esa postura. Comparto con el crítico la creencia de que sería erróneo clasificar *toda la poesía* de Labordeta bajo el rótulo de social; pero considero que eliminar la posibilidad de rotular su poesía bajo ese aspecto es, igualmente, ponerle un marbete. En este caso, claro está, el de poeta no social. Y eso es, igualmente, a mi parecer, peligroso, si no equivocado. Si eliminamos el punto de vista, que comparto, desde el que se considera el mero hecho de vivir como un hecho político y, por supuesto, el de «escribir sobre la vida» como otro de quizá más ancha responsabilidad y nos quedamos —y es imposible, en el poco espacio de que dispongo, matizar a todos los niveles necesarios— con la identificación de poeta social, con aquel que, no desde el «individualismo», sino desde una igualación poeta-hombre (y hombre, claro está, quiere decir sociedad), articula su protesta ante la injusticia, la alienación, la estupidez, la insolidaridad, el abuso, las barreras sociales, la guerra, el «conservadurismo mental», la inmoralidad de una «moralidad eterna», etc., es obvio entonces que podemos identificarlo así. En efecto, ejemplos de estas actitudes y de estos niveles de protesta pueden encontrarse por centenares en toda su poesía y muy especialmente en el libro fechado en 1961, titulado *Epilírica,* que es una profundización, como señala Rosendo Tello, «en la circunstancia histórica del momento» y que califica precisamente como «libro agresivo, terriblemente acusatorio, que condena la injusticia en el mundo, la opresión, el crimen de todo tipo, con tonos implacables de dureza y recriminación». Pero lo que no sería tan exacto —y éste es el punto de vista que comparto con el profesor Senabre— es identificarlo, exclusivamente con un poeta de esa postura. Para mí es *también* un poeta social. La poesía labordetesca es una gran poesía, y como toda gran poesía abarca, en su trayectoria y en su estructura, una red muy intrincada y polivalente de circunstancias y actitudes.

Su obra de teatro *Oficina de horizonte* (1955) es asimilable, críticamente hablando, con su poesía. Es desde este punto de vista una obra poética más. Y en ella, como en toda la anterior a la que hemos hecho referencia, se repiten esos tres canales temáticos fundamentales: su carácter humanista-existencialista, su aceptación de lo intuitivo, lo irreflexivo, lo espontáneo, lo contradictorio del mundo y de nuestra propia interioridad y una actitud de protesta peticionaria de claridades, de «verdades», de nuevos y valederos entronques humanos. Y como en su poesía —igual o parecido mundo de significados ha de configu-

rarse necesariamente en parecidas estructuras formales—, una serie de rasgos estilísticos —sintácticos, rítmicos, etc.— que ya intenté delimitar en su momento en el artículo que más arriba nombraba.

Son *Los soliloquios* (1969), publicado tras ocho años de silencio, un libro que supone, en su sentido más externo, al menos, una rotura con su poesía anterior. Para Rosendo Tello significa una apertura a un mundo que, abierto aquí, se cierra en su siguiente libro inédito, del que el crítico nombrado prepara una edición en El Bardo: *Autopía*. Es necesario esperar, por tanto, hasta su publicación para poder así, desde su verdadera perspectiva, enfocarlo críticamente. Es obvio, al menos, que supone un acercamiento a la poesía visual. El entramado intelectual que justifique tal acercamiento quizá se encuentre en un reforzamiento muy intenso de aquella valoración surrealista que Labordeta hacía partir de la deformación del mundo que le rodeaba, de sus contradicciones y sobre todo de su ambigüedad. Quizá este párrafo, firmado por Carlos de la Rica y Luis M. Muro, que forma parte del prólogo al libro *Veinte poemas experimentales* (2), aclarara, aunque fuera necesario hacer las salvedades necesarias, el estímulo primero o último de Miguel Labordeta: «Para la comunicación, la participación es totalmente necesaria... La palabra, como la hemos leído hasta ahora, tiene un margen de ambigüedad muy limitado, y lo ambiguo es un elemento clave en el arte de participación. Lo ambiguo es el agente que transforma al espectador en artista y la obra en un vehículo de comunicación ida-vuelta.»—*RAFAEL BALLESTEROS (Valencia, 70. BARCELONA)*

(2) Carlos de la Rica, Luis M. Muro, Antonio Gómez y Jesús Antonio Rojas: *Veinte poemas experimentales*. Colección El toro de barro.

UN LIBRO SOBRE LA DESAMORTIZACION

Con aire modesto y pergeño divulgador, Francisco Tomás y Valiente (*), catedrático de Historia del Derecho en Salamanca, acaba de publicar un libro decisivo para el entendimiento de la España contemporánea. No había texto reconocido sobre la desamortización, con todo y ser el tema de los que levantan pasiones recalcitrantes. Los historiadores del período se han contentado siempre con adherirse al

(*) Francisco Tomás y Valiente: *El marco político de la desamortización en España*. Ariel quincenal. 1971.

lugar común y, tras la caracterización de Vicens Vives, con sumarse a un enfoque tan certero como apresurado.

La desamortización fue, como muestra la obra de Tomás, un proceso largo y vacilante, contra lo que ciertas ínfulas de catolicidad extremada y el anticlericalismo tradicional, han contribuido a difundir, reduciéndolo al tópico de los *despojos* de Mendizábal. La estatua de este discutible advenedizo testimonia, con su varia fortuna y sus periplos frecuentes de la peana al almacén de la Villa, el tono pasional con que las gentes conservaban hasta hace bien poco el recuerdo de aquella pretendida *reforma.* El profesor Tomás se ha marginado conscientemente de estos climas para dar a su obra el timbre convincente de una historia real, pasada en el tiempo y, como se verá, presente, sin embargo, en la medida en que ella contribuyó a la actual estructura española, aportando los nervios fundamentales.

Contemplando la ordenada panorámica que ofrece Tomás, se descubre sin esfuerzo una clave histórica no siempre señalada en nuestros manuales: la dependencia, o mejor, la relación causal entre desamortización y caciquismo, que, con ulteriores derivaciones, es tal vez el único prisma que permite penetrar a fondo la belicosa convivencia española. Sin necesidad de mucha retórica, quien sepa seguir el hilo de las consecuencias socioeconómicas de la desamortización tal como lo devana Tomás, comprenderá que lo que acarreó en el fondo aquella gran *reforma* fue permitir el relevo de los poderes estamentales por las modernas *capacidades:* la Iglesia, es decir, el clero, regular y secular, perdió con ella su posición vertebral en el esqueleto de la nación; la nobleza, desbancada por la *nueva clase* terrateniente, perdió, de igual modo, su prestigio; los ayuntamientos, en fin, pieza maestra de la ficción democrática que prestaba su halo a la organización feudal, perdieron con sus últimas dehesas los restos de su esquilmado prestigio. La desamortización pulverizó de hecho el *carisma* de la sociedad estamental, justamente para colocar en su sitio el *consensus* liberal, núcleo ideológico de la *nueva clase.*

Es ingeniosa la manera de que Tomás y Valiente se vale para desentrañar el comentado *cambio social.* De un lado descubre en la propia semántica legal las intenciones de los *reformadores;* de otro, revela el mecanismo con el que se ejecutó la *reforma.* Al final deja bien claro —y sin acentos demagógicos, por una vez— que la operación desamortizadora supuso una decisiva maniobra *política* —privar a los poderes tradicionales de su poder social— y una decisiva maniobra *económica* —dotar a los nuevos de poder con el producto del despojo—. El manejo inteligente de las cifras, no demasiadas, que el autor ofrece, nos

permite formar una idea de lo que debió ser aquella irrepetible *ocasión* para la todavía débil burguesía nacional. Por este camino, y sin que el autor llegue a decirlo en voz alta, se descubre cómo la desamortización es la base del caciquismo. La importancia de la maniobra económica fue tal, que permitió el rápido desplazamiento del poder y la casi automática consolidación de la estructura social de nueva planta, con lo que el régimen liberal pudo funcionar virtualmente con el complicado mecanismo de la nueva distribución del poder. La nueva estructura se basaba en una idea, en principio, simple —el Estado, titular del poder, lo distribuye entre sus adictos— que, sin embargo, suponía consecuencias de muy complicado alcance. En efecto, la política liberal consistió en la paradoja de un poder tan centralizado que para sobrevivir tenía que *atomizarse*. El Estado renunciaba al poder *local*, justamente para conservar el poder *central*. De este modo trataba de estructurarse un nuevo *régimen de clase* sobre las ruinas de otro. Política y socialmente hablando, se trataba, pues, tan sólo de un cambio en los titulares del privilegio y, por ello, de su conservación efectiva. Desamortización, caciquismo: al final del camino, todavía lejano, aguardaba a la *nueva clase* su correspondiente *reforma*. Y, en efecto, aire *reformista* tuvo el intento de romper la estructura descrita que se producirá ya en el siglo actual. A este intento, que tantos rótulos ha padecido, le puso nombre clarividente el combativo Ortega de principios de siglo: la *rebelión de las provincias*.

Primeros intentos

Como el autor, en busca de la mayor objetividad, ha optado por trazar esta historia explanando el hilo de su desarrollo jurídico, resulta bien fácil en el libro recoger una imagen de conjunto del proceso desamortizador. Comenzó éste en plena *operación ilustrada*, a rastras del vendavalillo regalista y con la idea de reformar la agricultura, que es quizá la más noble y entera del espíritu dieciochesco español. Se trataba entonces de un tímido intento racionalizador que, frente al poder indiscutible de la Iglesia, recibía su relativa energía del clima reformista general. Tomás resume con acierto y novedad la legislación de Carlos III y los interesantes proyectos de *ilustrados* como Olavide, Jovellanos, Campomanes, junto a los cuales, en nuestra opinión, destaca el presentado por S. Francisco Carrasco, fiscal del Consejo de Hacienda, un texto de notable cordura y modernidad de interpretación. Sin entrar en detalles, cabe señalar el tino con que el autor describe aquella amortización sobrante que él sabe mostrar, sin recar-

gar las tintas, como una fuerza todavía atraillada por el vigor histórico de los *obstáculos tradicionales.*

Bajo Carlos IV y por causa de sus cuatro torpes guerras, el «osado y omnipotente político llamado Godoy» recogió la sugerencia *ilustrada* de que desamortizar, es decir, recurrir a la masa de bienes pertenecientes a la Iglesia y a los municipios, podía ser un remedio incalculable para equilibrar la Hacienda. La sistemática exposición de la demencial política fiscal de Carlos IV, permite a Tomás explicar sin esfuerzo cómo los apuros fiscales condujeron a la idea desamortizadora, de la que ya no se iban prácticamente a separar, en el marco de unas presiones y resistencias que todavía en la época se intentan resolver por vía negociadora. La monarquía del Antiguo Régimen pactaba con Pío VII, bajo la impresión de la catástrofe francesa, la *gracia* de mejorar el famoso *séptimo* eclesiástico, en un curioso lenguaje pontificio que ajusta tantos por ciento y se refiere excusadamente al «socorro de las urgentísimas necesidades de la Monarquía».

Inseparable ya la crisis fiscal y la idea desamortizadora, las Cortes de Cádiz plantearon a su turno la correspondiente desamortización. Tomás traza el cuadro de las discusiones parlamentarias, entre las que tiene mayor relieve la *Memoria* de Canga Argüelles, en cuya letra se perfila ya con todo rigor el espíritu burgués que será la médula de todas las desamortizaciones posteriores. En Cádiz se trataba de salvar el caos hacendístico de la Independencia, garantizando a la burguesía *patriótica,* principal acreedora del Estado, la seguridad de sus inversiones en la Deuda pública y hasta el percibo de sus intereses. Pero en Cádiz se produjo también una inteligente oposición al *despojo* que suponía la desamortización de los bienes municipales (Huerta, Calatrava, Lázaro Dou y otros), cuyo valor estriba más que en sus argumentos en que su presencia está revelando hasta qué extremo fue *consciente* de los riesgos nacionales que la operación implicaba, la naciente burguesía política. La actitud resultará aún más visible en el período constitucional 1820-23 abierto tras el golpe de Riego. Las Cortes revolucionarias de 1820, como las de 1811, al decretar la enajenación de *bienes nacionales* con el fin de remediar la Deuda, tendían consecuentemente a contentar a la burguesía acreedora, ampliando de paso la base de un régimen al que faltaban de hecho raíces *nacionales* profundas. En el haber del libro que comentamos hay que anotar el mérito de contribuir a esta evidencia: que, en el fondo, las sucesivas desamortizaciones fueron un medio de captación que el régimen liberal utilizó para lograr el apoyo de la burguesía, fuerza social difusa y sin arraigo a la que había que vincular políticamente con la gratificación del interés económico privilegiado.

El «impío» Mendizábal

Este fue precisamente el argumento que usó Mendizábal en breve *meteoro* liberal de 1836-37. No hay interpretación de este hecho más imparcial y justa, a nuestro juicio, que la de Tomás y Valiente, que extrema la asepsia allí donde la mayoría se caló el morrión. Mendizábal mantuvo la conexión entre la idea desamortizadora y la amortización de la Deuda, pero dispuso ya de un decisivo argumento de otro orden: la reforma eclesiástica. En el terreno político, Mendizábal sostuvo que la desamortización sería el mejor medio para vincular la burguesía a la causa de Isabel, constituyendo la base del régimen liberal. Su idea, para que no queden dudas de su intención, era *crear* una *copiosa familia de propietarios*, cuyos goces y cuya existencia *se apoya* principalmente en el *triunfo completo* de nuestras actuales instituciones. El subrayado, naturalmente, es nuestro.

El desarrollo del proceso no hace ahora al caso. Mendizábal tuvo dos ocasiones —leyes de 1836 y 37— de convertirlo en irreversible. Hay que señalar, sin embargo, que su novedad decisiva: el abandono de los impuestos reformistas de raíz *ilustrada* y su sustitución por una clara intención política y clasista. La lucha entre progresistas y moderados que el autor recoge, no hace sino confirmar esa intención con sus argumentos en favor o en contra. Véase, especialmente, el caso de Espartero.

El expolio de los ayuntamientos

La atención dedicada a la desamortización *civil* es quizá lo más nuevo del libro de Tomás. La oportunidad abierta con la Vicalvarada, en 1854, favoreció el proyecto progresista de desamortizar los bienes concejiles, único apoyo efectivo de la política municipal. La Ley Madoz culminó así lo que el *modernismo* político llamaba «movilización de la riqueza muerta» de cualquier origen que existiera en el país. En cierto modo, los progresistas trataban de repetir la *oposición* de los viejos liberales creando *su* clase adicta frente al exclusivismo moderado que, con la tradición del nuevo Concordato, cerraría definitivamente filas.

La «desamortización omnímoda de la propiedad», como decía Madoz, pretendía movilizar el capital que necesitaba la industrialización incipiente, permitiendo con ello que la burguesía constituyese la clase fundamental y rectora. Tomás recoge los textos parlamentarios y legales, las discusiones y los proyectos de cada grupo, en un análisis

brillante de lo que aquel irreparable descalabro nacional, que hirió de muerte la *ancestral democracia* del país, desheredó sin remedio a la población rural y consolidó, también sin remedio, a la burguesía capitalina. Muy probablemente la actual estructura económica tiene su origen en el ombligo histórico de la Ley Madoz, se desarrolla la sombra de Cánovas y viene a echar el bozo, más o menos, con la verdadera *crisis del siglo XX,* allá por los años 1914 al 17. Y, muy probablemente también, en el expolio de los ayuntamientos habrá que buscar el origen de buena parte de la problemática social de hoy. Porque no habrá rasgo que más nos diga sobre la realidad de nuestro actual país, que esa anemia flagrante en que se consume nuestra vida *local.* Véase de qué manera el libro de Tomás y Valiente descubre el lazo que anuda nuestro presente con una historia que ya va siendo remota. Este y otros nudos cardinales de la realidad española contemporánea descubrirá quien lea *El marco político de la desamortización en España,* una obra que, debajo de su aséptico planteamiento histórico-jurídico, resulta en definitiva un tremendo alegato político y es, en todo caso, el mejor estudio de conjunto sobre el tema de que es posible disponer hoy.—*JOSE ANTONIO GOMEZ MARIN (Miguel Arredondo, 3. MADRID).*

REVISTA DE REVISTAS

En el número 262 CUADERNOS HISPANOAMERICANOS comunicaba a sus lectores la creación de una nueva sección que se ocuparía de ir reseñando periódicamente una serie de publicaciones no siempre al alcance de sus lectores. Estas publicaciones poseen sólo dos rasgos en común: son editadas en países de lengua no castellana y versan sobre problemas españoles o hispanoamericanos. De entre el vasto número de revistas que cumplen con estos requisitos, para esta reseña se han escogido tres que pueden, sin duda, contarse entre las mejores de su tipo.

I

La primera, *Les Langues Néo-Latines,* es publicada en París desde hace varias décadas por la Société des Langues Néo-Latines, entidad que de manera semioficial nuclea prácticamente a todos los enseñantes de lenguas románicas en Francia. Entre sus características más notorias

debe destacarse su amenidad. En efecto, normalmente este tipo de publicaciones suele adolecer de una considerable monotonía derivada de la excesiva e inevitable especialización de sus artículos. *Les Langues Néo-Latines* ha conseguido romper eficazmente con esa tradición de la monotonía, y su fórmula parecería no revestir una excesiva complejidad: dar cabida en sus páginas absolutamente a todo aquello que de algún modo pueda entrar en la esfera de preocupaciones de sus asociados y suscriptores.

Esta sorprendente política, tratándose de una publicación especializada, depara resultados a menudo también sorprendentes. No se piense por ello que la revista presente un aspecto ecléctico o desordenado. Nada más lejos de la realidad. En efecto, la diversidad de sus enfoques actúa como un factor estimulante sobre el lector. Junto a un artículo erudito sobre las «Formes sandhi dans un dialecte roman» (el corso), firmado por Mathée Marcellesi, se encuentran unas inopinadas reflexiones sobre «Un faux ami espagnol: ermita», en las que Robert Picard informa al lector sobre las irreverencias de los traductores galos, invariablemente propensos a confundir una capilla con una cueva. En el mismo número 197 (segundo trimestre de 1971), Danièle Mussacchio acomete el estudio de la narrativa barojiana. Su ensayo lleva un título sugestivo: «*Camino de perfección:* roman structuré». Si la infinita mayoría de los críticos ha acusado a Baroja de no «construir» suficientemente sus novelas, la tesis de Mussacchio consiste en que Baroja habría acumulado en torno a un personaje central y otros secundarios unos decorados que, al fundirse con la sensibilidad de los personajes, crearían un clima novelesco. La unidad de la novela barojiana se consumaría mediante la verificación de este clima. La tesis puede resultar altamente discutible, pero en todo caso es original y está expuesta de manera convincente.

Para ratificar su concepción no paralítica de la cultura, la revista incluye en su número 196 (primer trimestre de 1971) una «Introduction à la pensée politique de José Martí», en la que Charles Lancha estudia el antiimperialismo del pensador cubano, y un trabajo titulado «L'attitude de Rubén Darío face aux Etats-Unis», donde Marie Josèphe Faurie analiza las curiosas vacilaciones del poeta nicaragüense, siempre a mitad de camino entre la fascinación por la energía y el dinamismo yanquis y sus prevenciones frente a un vértigo utilitario que ha venido finalmente a desembocar en el infierno de la actual sociedad *pentagonizada.* A continuación el lector abandona el complejo militar-industrial y la discusión ideológica para enfrascarse en la lectura de unas penetrantes «Notes de voyage en Amérique du Sud», en las que la autora,

Nadège Poupard, relata sus experiencias con diversos grupos indígenas sudamericanos.

Naturalmente, en una revista tan proteica y actual como ésta no podían faltar Lévi-Strauss y el estructuralismo, y así el lector encuentra dos trabajos de un crítico marxista, Carlos Serrano, verdaderamente admirables por su rigor y originalidad. Sus títulos: «Don Quijote, pensée sauvage et idéologie» y «Sur le tyran de *Fuenteovejuna*». Este volumen, correspondiente a 1971, incluye también un bello poema a Gustavo Adolfo Bécquer, de Jacinto Luis Guereña; un interesante trabajo sobre José María Arguedas, de H. Bonneville, y notas sobre temas que van desde *El acero de Madrid,* de Lope, hasta la actividad editorial en lengua catalana. Finalmente, cabría consignar que últimamente la revista ha decidido consagrar números especiales a distintas regiones o países, y han aparecido ya los que tratan sobre el Río de la Plata y Cataluña. Para fines de 1972 se anuncia el dedicado a Cuba.

II

La *Revista Iberoamericana* es publicada trimestralmente por el Instituto Internacional de Literatura Iberoamericána, creado en 1938 «con el fin de incrementar el estudio de la literatura iberoamericana e intensificar las relaciones culturales entre todos los pueblos de América». La revista está dirigida por Alfredo A. Roggiano, y su publicación es patrocinada por la Universidad de Pittsburgh. Incorporada de lleno a la problemática de ese curioso y complejo fenómeno denominado (por desdicha, el término ya parece inamovible) *boom* de la literatura hispanoamericana, esta revista ha conseguido nuclear en torno a sus actividades a algunos de los mejores críticos de las letras hispanoamericanas actuales. Recientemente la revista ha dedicado un número doble (76-77, julio-diciembre de 1971) a «la última década de la literatura hispanoamericana». Esta nota se circunscribirá a las páginas de esta entrega especial, excepcional bajo muchos aspectos.

Para simplificar, convendría dividir el volumen en cuatro grandes apartados: entrevistas y estudios sobre la narrativa, la poesía y el ensayo. Dos de las entrevistas, realizadas por Rita Guibert, tienen por interlocutores a Octavio Paz y Guillermo Cabrera Infante. En la primera, el ensayista y poeta mexicano reitera sus ya conocidas opiniones sobre lo que estima las dos rebeliones fundamentales de este siglo: la estudiantil y sobre todo la de la mujer. Esta última da pie para unas oportunas reflexiones finales sobre el erotismo. «Para mí —dice Paz— la libertad erótica está ligada a la elección amorosa y ambas se oponen

a la promiscuidad.» En la segunda, Guillermo Cabrera Infante arremete minuciosamente contra todos y cada uno de los malentendidos surgidos en torno a su obra y su persona. Tajante y arbitrario unas veces, irritante otras, pero siempre divertido y original, Cabrera Infante pone otra vez de manifiesto un indudable talento verbal, que ya ni sus peores enemigos se atreven a desconocer. Finalmente, Emir Rodríguez Monegal, que se ha encargado de la preparación de este número, entrevista a José Donoso. En la larga conversación el novelista chileno relata la gestación de *El obsceno pájaro de la noche* y expone su concepción de «la novela como *happening*».

Viene a continuación un crecido número de estudios sobre la narrativa. El cubano-francés Severo Sarduy diserta informalmente sobre el argentino Manuel Puig en unas «Notas a las notas a las notas...», que curiosamente satirizan—aunque en forma sutilmente oblicua— el método por él mismo empleado en sus trabajos críticos: el estructuralismo formalista telqueliano. Otro narrador argentino, Néstor Sánchez, formula algunas reflexiones sobre su propia obra en un ensayo que no peca de excesiva profundidad, doctoralmente titulado «En relación con la novela como proceso o ciclo de vida». La disertación concluye con una cursilada de antología. Hela aquí: «*Tercera confesión casi inevitable:* pensar una novela donde sucedan cosas interesantes, donde ambulen personales y que a su vez digan cosas interesantes. Trabajar casi todos los días con ese material y su sintaxis, terminar un libro. Conocí gente que hace eso, gente pública; me asomé a sus vidas, los escuché hablar, tuve terror.» Afortunadamente, Sánchez suele ser menos impresionable en su obra narrativa.

Emir Rodríguez Monegal describe sucintamente el fenómeno del *boom* en un artículo titulado «Una escritura revolucionaria», que sirve de introducción al volumen, y a continuación emprende un extenso y revelador análisis de las relaciones de Alejo Carpentier con el surrealismo. Su estudio se ciñe esencialmente a *El reino de este mundo* y el concepto de lo *real-maravilloso*. John F. Deredita escribe sobre *El astillero,* de Juan Carlos Onetti, escritor al que juzga representativo de lo que Alvin Greenberg ha llamado «the novel of desintegration». Alfred MacAdam, autor de un libro excelente sobre los cuentos de Cortázar, se ocupa esta vez de la simultaneidad en sus novelas. Fernando Ainsa Amigues analiza las «tensiones» de Carlos Martínez Moreno, uno de los grandes novelistas del Uruguay actual. Lanin A. Gyurko estudia «El yo y su imagen en *Cambio de piel,* de Carlos fuentes» y su ensayo es probablemente el mejor que se haya publicado hasta la fecha sobre el tema. Por último, Suzanne Jill Levine lleva a cabo una curiosa interpretación de «La maldición del incesto en *Cien años de soledad*».

El peruano José Miguel Oviedo, conocido en España sobre todo por su libro *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad* (Barral Editores, 1971), manifiesta un implacable rigor en sus «Notas a una (deprimente) lectura del teatro hispanoamericano». Manuel Durán revisa sumariamente «La poesía mexicana de hoy»; el venezolano Guillermo Sucre realiza una inteligente evaluación de las tradiciones herméticas operantes en los poetas hispanoamericanos de hoy en «Poesía crítica: lenguaje y silencio», y el peruano José Ortega realiza una apasionante incursión por la «La escritura plural (Notas sobre tradición y surrealismo)». El volumen se cierra con una «Lectura de *Conversación en la catedral*», de Jean Franco, y un ensayo de Roberto González Echevarría: «Son de La Habana: la ruta de Severo Sarduy». Según hace constar una puntual nota a pie de página, este ensayo es parte de un trabajo más extenso. Ahora bien, si el libro (o librito) se conserva en su totalidad a la altura de lo aquí anticipado, González Echevarría habrá redactado, sin duda, una obra absolutamente imprescindible para interpretar la narrativa de Sarduy, uno de los verdaderos pioneros de la actual vanguardia hispanoamericana.

Como puede advertirse a través de este sumario recorrido, la *Revista Iberoamericana* consigue dar en las páginas de este volumen una imagen cabal de las letras hispanoamericanas. Faltan nombres, desde luego (Borges, Rulfo, Moyano, Castillo, Asturias, Neruda, etc.); pero las omisiones quedan más que justificadas por la índole no enciclopédica de la empresa. Lo importante es haber llegado a captar las secretas tensiones de esa literatura, que hoy asiste a un deslumbrante apogeo. Penetración y rigor, amplitud de criterios y ecuanimidad, ausencia de solemnidad y sentido del humor hacen de este apasionante volumen un verdadero clásico de la crítica sobre las letras hispanoamericanas. Y esto el lector debe agradecerlo no sólo a la dirección de la revista y a quienes han colaborado en ella, sino también —y es de sospechar que fundamentalmente— a ese incansable difusor de las letras del continente mestizo que es el profesor uruguayo Emir Rodríguez Monegal.

III

Nueva Narrativa Hispanoamericana es una publicación semestral dirigida por el crítico Helmy F. Giacoman, que ha congregado en torno a sus páginas prácticamente a los mismos colaboradores de la *Revista Iberoamericana*. La revista comenzó a aparecer en 1971, y de los dos números aparecidos hasta la fecha uno se ocupa de la narrativa en general y el segundo versa más específicamente sobre el cuento hispanoamericano. En el número 1 el chileno Fernando Alegría cuenta la

«Historia de un taller de escritores», creado por la Universidad de Concepción. La idea contó con grandes entusiastas y no pocos enemigos; pero en general su resultado —la efectiva camaradería de «maestros» y escritores jóvenes recluidos juntos durante algún tiempo— puede calificarse de altamente positivo.

Emir Rodríguez Monegal analiza brillantemente la «novedad y anacronismo de *Cien años de soledad*», poniendo de relieve la desconcertante *tradicionalidad* de esta novela *revolucionaria.* Luis Leal, autor de una ya clásica *Historia del cuento hispanoamericano,* estudia el «Tema y estructura de *La feria,* de Juan José Arreola». Leal formula una sintética comparación de *La feria* (cuyo tema central es «el fracaso de la organización social») con otras novelas mexicanas que se ocupan de otros tantos pueblos jaliscienses: *Los fracasados* (1908), *Al filo del agua* (1947) y *Pedro Páramo* (1955). «La actitud de Azuela ante la vida y organización social en su pueblo natal —escribe Leal— es la del naturalista finisecular; la de Yáñez es la del ferviente crítico; la visión de Rulfo es lírica, y la de Arreola, satírica.» Angela Dellepiane diseca la más discutida novela del más discutido de los escritores argentinos a la luz de los equívocos que la han rodeado desde su aparición. El ilustrativo título de su trabajo es «*62/Modelo para armar:* ¿agresión, regresión o progresión?» El paraguayo Augusto Roa Bastos somete a discusión «El problema de la autenticidad axiológica y su gradación mítico-lingüística en la novela *Amerika,* de Fernando Alegría», uno de los escritores hispanoamericanos que mejor han sabido revelar la estructura intrínsecamente totalitaria de la sociedad pentagonizada.

Enrique Pupo Walker descubre una curiosa «Transposición de valores pictóricos en la narrativa de Ferretis y Rulfo», y el chileno Juan Loveluck diserta sobre «Intención y forma en *La muerte de Artemio Cruz*». Notables resultan, bajo diversos conceptos, los tres ensayos restantes, acabados ejemplos de todo lo que es capaz de dar de sí una metodología estructuralista cuando no se agota en el formalismo pueril de los Tzvetan Todorov and Co. Ellos son: «Un aspecto de la estructura de *La muerte de Artemio Cruz*», de Nelson Ossorio (donde se explica el porqué de las *inexplicables* inversiones cronológicas de Carlos Fuentes); «Ironía narrativa y estilo en *Los pasos perdidos,* de Alejo Carpentier», de Roberto González Echevarría, y «Hacia una definición del realismo en la novela hispanoamericana contemporánea», de Jaime Giordano.

El número 2 de este primer volumen, correspondiente al segundo semestre de 1971, está íntegramente dedicado al cuento, y resultará una fuente de consulta indispensable para todos los interesados en el tema. En «*Los jefes,* o las coordenadas de la escritura vargasllosiana»,

Alfredo Matilla Rivas diseca la prehistoria de toda la mitología del gran escritor peruano. Luis Leal estudia «Los cuentos de Fernando Alegría», a los que ubica en un punto de exacto equilibrio a mitad de camino entre «la fantasía y el compromiso». En «Imágenes de animales y la batalla entre los sexos en dos obras de Juan José Arreola», John P. Boyd establece un interesante cotejo entre pasajes de *Punta de plata* y *Confabulario*, libros recogidos posteriormente en el *Confabulario total*. En «El mundo mosaico del mexicano moderno: *Cantar de ciegos*, de Carlos Fuentes», Richard Reeve reivindica la importancia de este olvidado libro de cuentos, obliterado en la consideración de la crítica por otros libros posteriores y en el que, no obstante, se encuentran algunas de las páginas más perfectas de su autor.

Valentín Jacobo Gaivironsky pasa revista a la obra narrativa del argentino Enrique Anderson Imbert, conocido sobre todo por su insustituible historia de la literatura hispanoamericana. En «Desenfado y comicidad: dos técnicas magicorrealistas de García Márquez», Germán D. Carrillo se ocupa de «Un hombre muy viejo con unas alas enormes» (1968), uno de los cuentos recogidos en *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* (Barral Editores, 1972). George C. Murray firma un interesante artículo sobre «La temática en los cuentos de José Donoso», y Emil Volek lleva a cabo una inteligente incursión por dos cuentos de Carpentier: «Semejante a la noche» y «El camino de Santiago», en los que descubre «dos caras del mismo método artístico». El número incluye también dos trabajos sobre Julio Cortázar: «Estructura de un cuento de Cortázar: 'Todos los fuegos, el fuego'», de David Lagmanovich, y «Cortázar y el cuento en uno de sus cuentos», de Flora H. Schiminovich (el cuento en cuestión es el titulado «Las babas del diablo», recogido en *Las armas secretas*); tres sobre Rulfo: «Fundamentos para la valoración de la obra de Juan Rulfo», de Marcelo Coddou; «Observaciones sobre la visión del mundo en los cuentos de Juan Rulfo», de Graciela B. Coulson, y «Juan Rulfo, cuentista: la verdad casi sospechosa», de Manuel Durán, ensayos en los que el triunvirato mencionado aplica una triple vuelta de tuerca a la exégesis de *El llano en llamas*, y, finalmente, dos trabajos sobre el patriarca de las letras uruguayas: «El lector, como protagonista de la novela: Onetti y *Los adioses*», de Wolfgang A. Luchting, y «*La novia robada*, relato inédito de J. C. Onetti», de Luis A. Díez.

Estos dos números se cierran con una extensa sección de crítica bibliográfica titulada «Ventana sobre la nueva narrativa», dirigida por el profesor Richard Reeve. Un párrafo aparte merece una reseña de la novela *Gracias por el fuego*, de Mario Benedetti, firmada por un tal Rodolfo Privitera e insertada en el número 1 de la revista. La nota

es insultante y manifiesta una clara, aunque inconfesa, intención extraliteraria. El autor pretende ser gracioso y resulta simplemente patético; su inteligencia no está a la altura de sus propósitos. Resulta además ingenuamente pretencioso de su parte haber publicado esta nota aquí, cuando la misma ya había aparecido nueve meses antes en la *Revista Nacional de Cultura,* de Venezuela (núm. 192, p. 117). Reproducir una nota de Mario Vargas Llosa o Emir Rodríguez Monegal (son sólo dos ejemplos) es justificable y también en muchos casos necesario; pero reproducir este lamentable «estudio» de una página de extensión de un aprendiz de brujo como Privitera roza en el límite de lo inverosímil. A fin de preservar el alto nivel de calidad alcanzado por *Nueva Narrativa Hispanoamericana* en sus dos primeros números, preventivamente la dirección debiera proceder a la exclusión de este energumenismo militante, que tan magros servicios ha prestado siempre a la cultura. *JUAN CARLOS CURUTCHET (Alenza, 8. MADRID).*

SEIS FICHAS DE LECTURA

JUAN F. MARSAL: *Hacer la América (Biografía de un emigrante).* Editorial Ariel. Barcelona, 1972.

Todos en algún momento de su vida habrán leído algunas de esas edificantes historias de europeos que, acosados por el hambre o las persecuciones, o más simplemente por el deseo de aventura, un día cruzaron el océano para hundirse en la vastedad de las llanuras o la selva y reaparecer, años después, ya enriquecidos por el éxito. El mito de la América dorada ha alcanzado notable difusión en no menos de una media docena de países europeos, pero en pocos ha cobrado una significación tan capital como en la desolada España de la posguerra.

Este mito, como casi todos los mitos, tiene raíces profundas y reconocibles en la realidad. Pero recoge sólo un aspecto de ella: su mitad luminosa. Omite minuciosamente toda referencia a esa pululante sociedad de las villas de emergencia *(ghettos* en Norteamérica), adonde han concluido por integrarse todos los buscadores fracasados de paraísos inexistentes. Esta realidad, esta intensa miseria que, a modo de común denominador, tipifica un aspecto fundamental de estas migraciones europeas, rara vez ha recibido igual atención que la crónica de los triunfos clamorosos, la hagiografía de los míticos indianos.

El libro de Juan F. Marsal constituye, bajo este aspecto, una experiencia reveladora. Es la biografía de un emigrante catalán, J. S., que partió de España hacia la Argentina, siendo pobre, y regresó muchos años después tan pobre como había salido y además ya derrotado. La improvisada autobiografía de J. S. es por sí misma, sin comentario alguno, una lectura de historia que revela, por así decir, el revés de la trama de una difundida mitología peninsular. Juan F. Marsal, el editor de este patético testimonio, se ha limitado a añadir un prólogo y algunas notas que ayudan a comprender el problema en toda su magnitud. La lectura de este libro hermoso, sencillo y conmovedor puede resultar una de las vías de acceso más fascinantes a uno de los aspectos menos conocidos de la deprimente realidad que sobrevino con la conclusión de la guerra.—*J. C. C.*

The cardinal points of Borges. Edited by Lowell Dunham and Ivar Ivaask. Norman, University of Oklahoma Press, 1971.

En algunos de sus cuentos, tales como *Examen de la obra de Herbert Quain,* Borges ha declarado su convicción de que la crítica no es inferior al arte; simplemente los críticos han sido casi siempre inferiores a los artistas. Tal vez con el objeto de contribuir a subsanar esta deficiencia, el propio Borges ha escrito un considerable número de ensayos que la crítica ha comenzado recientemente a colocar en algunos casos a la altura de sus mejores relatos. Este desafío de Borges parecería haber sido recogido por los autores de varios de los trabajos incluidos en el volumen de la revista *Books Abroad* dedicado al escritor argentino (verano 1971), y que ahora, con algunas alteraciones menores, reaparece editado bajo forma de libro.

En efecto, el índice de este libro incluye a varios de los mejores especialistas en la materia. Emir Rodríguez Monegal evoca a un Borges melancólico, errabundo por las calles de su laberinto porteño; Ronald Christ (el autor de *The narrow act: Borges' art of allusion,* New York University Press, 1969) formula ocho imaginativas proposiciones para el replanteamiento de toda la exégesis borgiana; James Irby estudia su concepción de la utopía en un vertiginoso análisis de «Uqbar, Tlön, Orbis Tertius»; John C. Murchison explora la influencia de Macedonio Fernández sobre la vida y la obra de Borges, y, finalmente, Jaime Alazraki (autor de uno de los mejores libros sobre el tema, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges,* Gredos, 1968) reivindica el valor estético de sus ensayos. De una calidad visiblemente inferior resulta el trabajo de Donald A. Yates «The four cardinal points of Borges» (se trata

de un comentario superficial al relato *Pedro Salvadores*). El libro incluye además unas páginas anecdóticas de un traductor de Borges: tres poemas, de Borges, Jorge Guillén y el poeta estoniano Ivar Ivaask, respectivamente; una versión inglesa del relato *Pedro Salvadores* y la más completa bibliografía borgiana compilada hasta la fecha. En síntesis, una guía indispensable, a la que sólo cabría objetar la inexplicable omisión de un aspecto esencial en la obra del gran escritor argentino: su poesía.—*J. C. C.*

JORGE LUIS BORGES: *Poemas escogidos* (selección y prólogo de José Agustín Goytisolo). Colección Ocnos. Barcelona, 1972.

A partir de 1958 la actividad poética de Borges se intensifica ostensiblemente y llega incluso a convertirse en el aspecto central de su tarea creadora. Así lo han advertido ciertos críticos de la obra borgiana, que, como Saúl Yurkievich y el venezolano Guillermo Sucre, han coincidido en destacar la inmensa importancia de este aspecto, habitualmente poco considerado en ese vasto universo de significaciones que constituye su literatura.

Esta antología de José Agustín Goytisolo, publicada ahora por Ocnos, viene a incidir precisamente en ese aspecto, a restituir esta poesía desde la perspectiva de una obra en progreso, dinámica y original. Un extenso prólogo, en el que Goytisolo relata la historia de esta antología y de su conocimiento de Borges, sirve para introducir al lector en ese orbe peculiar de un anciano casi totalmente ciego que, pese a sus lamentables apologías del despotismo militar, curiosamente ha llegado a encarnar para un crecido número de lectores el mito de la *vocación*.

Es posible que ocurra con esta antología lo de costumbre: que se le reproche haber omitido casi todo lo que omite y haber incluido casi todo lo que incluye. En todo caso, y al margen de taras ocupacionales, es sumamente improbable que nadie se atreva a discutir su absoluta representatividad. Con esta antología Ocnos viene a revalidar sus merecidos títulos como una de las tres o cuatro mejores colecciones de poesía publicadas actualmente en el mundo de habla castellana.—*J. C. C.*

EMILIO DÍAZ VALCÁRCEL: *Figuraciones en el mes de marzo*. Editorial Seix Barral. Barcelona, 1972.

La reciente declaración del Comité de Descolonización de las Naciones Unidas reconociendo a Puerto Rico su condición de territorio colonial ocupado por el imperialismo norteamericano ha venido a recordar una vez más al mundo hispanohablante la tragedia de la super-

vigilada isla boricua, país en el que la lengua castellana ha vivido durante décadas permanentemente al borde de un deliberado genocidio cultural. Si bien es cierto que en este lado del Atlántico la literatura de Puerto Rico es casi totalmente desconocida, no lo es menos que en los últimos años ésta ha ido abriéndose paso en distintos países hispanoamericanos. Quizá la más importante revelación entre las últimas promociones de escritores puertorriqueños sea el narrador Emilio Díaz Valcárcel, cuya novela *Figuraciones en el mes de marzo,* finalista en el concurso Biblioteca Breve 1971, acaba de aparecer en Barcelona.

Figuraciones en el mes de marzo resultará, sin duda, un libro desconcertante para más de un lector. La estructura de la novela está configurada por un aparentemente arbitrario *collage* que, desde el tebeo al psicoanálisis, no rehúye prácticamente ninguna de las técnicas modernas de análisis o alienación. A través de cartas, monólogos, páginas de un diccionario, recibos, noticias de la prensa, etc., el autor va perfilando el conflicto de una pareja de puertorriqueños acosados por los demonios contrarios del colonialismo, el exilio y el vértigo nivelador de la sociedad de consumo. Novela vanguardista en el mejor sentido de la palabra, al par que una promisoria experiencia *Figuraciones en el mes de marzo* es, junto con *Tres tristes tigres,* una de las novelas más patéticamente divertidas que haya producido la América Central hasta el día de hoy.—*J. C. C.*

JUAN MARINELLO: *José Martí.* Ediciones Júcar. Madrid, 1972.

Una antología de la obra de José Martí siempre es algo para agradecer. Con toda seguridad, Martí es hoy uno de los autores más comentados y peor leídos de toda la América hispana. Como Machado hace años, hoy Martí también ha dejado de ser un escritor o un político para convertirse en un mito. Así como al gran poeta de las *Soledades* lo transformaron en «el hombre más bueno del mundo», «el santo de Collioure» e incluso en «San Antonio el Bueno», también en el caso de Martí se ha dado un proceso de mitificación similar. Pero, naturalmente, la beatificación del hombre ha conducido a una pareja sacralización de sus textos, y así hoy resulta casi tan herético hablar críticamente de su obra como en la época de San Ignacio podía serlo hacer el elogio de Erasmo.

A este proceso de beatificación y correspondiente sacralización contribuye devotamente el hagiógrafo Juan Marinello con un edificante estudio que precede a esta nueva antología, publicada por Júcar en su colección «Los poetas». Marinello parece tener siempre a mano la terminología característica en este género apologético: apóstol, misión,

sagrado, sacrificio. Pero la obra cobra matices ya definidamente grotescos cuando este cuadriculado exegeta señala a Martí como inventor nada menos que de la prosa artística de nuestra lengua. No estaría quizá de más que Marinello le echara una ojeada a Cervantes, para citar sólo un antecedente de alguna importancia.

En efecto, ya va siendo hora de comenzar a reconocer que, con toda su grandeza como revolucionario, Martí no puede ni debe ser considerado como el profeta de ninguna nueva anunciación de la estética, y que uno de los mejores servicios que pueden rendirse a su memoria es el de realizar una justa evaluación de su obra literaria, puntualizando la belleza y profundidad de muchos de sus artículos periodísticos, como también la mediocridad de la inmensa mayoría de sus versos, a veces de una pobreza verdaderamente franciscana. Es una pena que Júcar haya empañado su hermosa colección con la edición de este desaprensivo disparate de Marinello. Pero a la vez resulta inexcusable señalarlo, si no queremos que el día menos pensado acaben vendiéndonos estampitas del beato Ernesto Che Guevara y burlándose póstumamente de gente que precisamente murió luchando para liberar a la inteligencia de todas sus cadenas (llámense éstas ortodoxia o mojigatería).—*J. C. C.*

JOSEPH SOMMERS: *Yáñez, Rulfo, Fuentes. La novela mexicana moderna.* Monte Avila Editores. Caracas, 1970.

Hace seis años el profesor John S. Brushwood publicó un estudio fundamental para la comprensión de la novela mexicana: *Mexico in its novel: a nation's search for identity* (University of Texas Press, 1966). El libro estudia la evolución de la narrativa mexicana desde sus más remotos orígenes y llega casi hasta el presente: 1963. La obra de Joseph Sommers, catedrático de lenguas romances en los Estados Unidos y ampliamente conocido por sus excelentes estudios sobre literatura mexicana, desarrolla ciertas hipótesis, ya insinuadas en el libro de Brushwood, y bajo tal aspecto resulta complementario del mismo, sin que esto signifique desconocer su originalidad.

En un estudio preliminar, Sommers analiza la llamada «novela de la revolución» a través de sus tres autores más importantes: Azuela *(Los de abajo)*, Guzmán *(La sombra del Caudillo)* y Magdaleno *(El resplandor)*. Sin dejar de criticar en estas novelas las limitaciones ya señaladas por otros críticos, Sommers acierta a destacar su representatividad dentro de las tres etapas de la revolución (la anarquía caudillista, la corrupción de la revolución en el poder y el nacionalismo revolucionario de Cárdenas), mostrando a la vez cómo de algún modo estos

libros abren el camino hacia la novela que va a cambiar por completo el rumbo de la narrativa mexicana: *Al filo del agua* (1947), de Agustín Yáñez.

Los capítulos restantes estudian cuatro novelas de los tres escritores que han dado jerarquía universal a la moderna narrativa mexicana: *Al filo del agua,* de Yáñez; *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo, y *La región más transparente* (1958) y *La muerte de Artemio Cruz* (1962), de Carlos Fuentes. El capítulo final formula algunas oportunas consideraciones acerca del estado actual de la narrativa mexicana. Publicado inicialmente en inglés en 1968 por la Universidad de Nuevo México, este libro de Sommers se ha convertido ya en una obra de consulta indispensable para todos los interesados en el tema.—*J. C. C.*

INSTITUTO DE CULTURA HISPANICA

CONVOCATORIA DEL X PREMIO DE POESIA «LEOPOLDO PANERO» CORRESPONDIENTE AL AÑO 1972

El Instituto de Cultura Hispánica de Madrid convoca, por décima vez el PREMIO DE POESIA «LEOPOLDO PANERO» CORRESPONDIENTE AL AÑO 1972 con arreglo a las siguientes

BASES

1.ª Podrán concurrir a este Premio poetas de cualquier nacionalidad, siempre que los trabajos que se presenten estén escritos en español y sean originales inéditos.

2.ª Los trabajos que se presenten tendrán una extensión mínima de 850 versos.

3.ª Los trabajos se presentarán por duplicado en dos ejemplares separados, con las hojas unidas y correlativamente numeradas, mecanografiados a dos espacios y por una sola cara, y una vez presentados, no podrán modificarse títulos ni añadir o cambiar textos.

4.ª Los trabajos que se presenten llevarán escrito un lema en la primera página y se acompañarán de sobre cerrado y lacrado en el que figure el mismo lema y dentro del sobre el nombre del autor, dos apellidos, nacionalidad, domicilio, dos fotografías y «curriculum vitae».

5.ª Los trabajos, mencionando en el sobre PREMIO DE POESIA «LEOPOLDO PANERO» 1972 del Instituto de Cultura Hispánica, deberán enviarse por correo certificado o entregarse al Sr. Jefe del Registro General del Instituto de Cultura Hispánica, avenida de los Reyes Católicos (Ciudad Universitaria). Madrid-3. ESPAÑA.

6.ª El plazo de admisión de originales se contará a partir de la publicación de estas Bases y terminará a las doce horas del día 1 de diciembre de 1972.

7.ª La dotación del PREMIO DE POESIA «LEOPOLDO PANERO» del Instituto de Cultura Hispánica es de cien mil pesetas.

8.ª El Jurado será nombrado por el señor Director del Instituto de Cultura Hispánica.

9.ª La decisión del Jurado se hará pública el día 23 de abril de 1973, aniversario de la muerte del Príncipe de los Ingenios, don Miguel de Cervantes Saavedra.

10.ª El Instituto de Cultura Hispánica se compromete a publicar el trabajo premiado en la COLECCION POETICA «LEOPOLDO PANERO» DE EDICIONES CULTURA HISPANICA, en una edición de dos mil ejemplares, la cual será propiedad del Instituto, recibiendo como obsequio el poeta premiado la cantidad de cincuenta ejemplares.

11.ª El Instituto de Cultura Hispánica se reserva el derecho de una posible segunda edición, en la que su autor percibiría, en concepto de derechos de autor, el diez por ciento del precio de venta al público a que resultase cada ejemplar de la tirada que se decidiese, que no sería en ningún caso inferior a mil ejemplares, liquidándose los derechos de autor a la salida de prensa del primer ejemplar de la obra.

12.ª El poeta galardonado se compromete a citar el premio recibido en todas las futuras ediciones y menciones que de la obra premiada se hicieran.

13.ª El Jurado podrá proponer al señor Director del Instituto de Cultura Hispánica la publicación de los trabajos seleccionados como finalistas por orden de méritos.

14.ª De los trabajos que fuesen aceptados para su edición, el señor jefe de Publicaciones del Instituto de Cultura Hispánica podrá abrir las plicas para enviar a sus autores los oportunos contratos de edición. El autor percibirá, en concepto de derechos, el 10 por 100 del precio de venta al público a que resultase cada ejemplar de la tirada que se decidiese, que no sería en ningún caso inferior a mil ejemplares, liquidándose los derechos de autor a la salida de prensa del primer ejemplar de la obra, y recibiendo el autor, en calidad de obsequio, la cantidad de 25 ejemplares.

15.ª No se mantendrá correspondencia sobre los originales presentados, y el plazo para retirar los originales del Registro General del Instituto de Cultura Hispánica terminará a las doce horas del día 29 de septiembre de 1973, transcurrido el cual se entiende que los autores renuncian a este derecho, procedimiento el señor jefe del Registro General a su destrucción.

16.ª Se entiende que con la presentación de los originales los señores concursantes aceptan la totalidad de estas Bases y el fallo del Jurado, siendo eliminado cualquiera de los trabajos presentados que no se ajusten a las Bases.

Madrid, mayo 1972

PREMIO DE POESIA «LEOPOLDO PANERO» CORRESPONDIENTE AL AÑO 1971

La poetisa española FRANCISCA AGUIRRE ha obtenido el PREMIO DE POESIA «LEOPOLDO PANERO» 1971 del Instituto de Cultura Hispánica, por su trabajo titulado «ITACA».

El Jurado presidido por el Director de la Real Academia Española, don Dámaso Alonso, estaba integrado por don Gregorio Marañón, Director del Instituto de Cultura Hispánica; don Luis Rosales, de la Real Academia Española; don Dionisio Gamallo, de la Real Academia Gallega; don Rafael Montesinos, Director de la Tertulia Literaria del ICH; don Héctor Giovannoni, poeta argentino, y como Secretario, el Director de Ediciones de Cultura Hispánica, don José Roméu de Armas.

FRANCISCA AGUIRRE nace en Alicante en 1930, y a los pocos meses viaja con su familia a Madrid, donde reside desde entonces. Hija del pintor Lorenzo Aguirre, inicia su contacto con la cultura desde temprana edad. Es autodidacta. En 1963 contrae matrimonio con el poeta Félix Grande, con quien tiene una hija. «ITACA», su primer libro, fue escrito a lo largo de seis años, durante los cuales publicó poemas en distintas revistas y periódicos e intentó esporádicamente otros géneros: ninguno de estos intentos ha sobrevivido a la autocrítica. Ha colaborado durante varios años en la redacción de un diccionario enciclopédico y ha realizado diversas traducciones literarias.

Quedaron finalistas, previas votaciones puntuadas como en el caso del original que mereció el Premio, los trabajos presentados bajo los lemas: «Bernia», «Orilla» y «Si todo no ha sido un sueño», que corresponden a los títulos: PICASSO AZUL, APARICION DE LA ALIANZA y TEMAS DE LA HELADE, que el Jurado, al amparo de la Base 14 de la Convocatoria, acordó proponer su publicación al Director del Instituto de Cultura Hispánica, que ordenó la edición de los mismos.

Abiertas las plicas, de acuerdo con la Base 15 de la Convocatoria, por el Jefe de Publicaciones, resultaron ser sus autores:

1.º PICASSO AZUL, de José Albi.
2.º APARICION DE LA ALIANZA, de José Carlos Gallardo.
3.º TEMAS DE LA HELADE, de Ernesto Gutiérrez Gutiérrez (nicaragüense).

PREMIO DE POESIA «LEOPOLDO PANERO»

1963: FERNANDO QUIÑONES, por su trabajo «En Vida».
1964: Declarado desierto.
1965: JOSE LUIS PRADO NOGUEIRA, por su trabajo «La Carta».
1966: RAFAEL GUILLEN, por su trabajo «Tercer Gesto».
1967: AQUILINO DUQUE GIMENO, por su trabajo «De palabra en palabra».
1968: FERNANDO GUTIERREZ, por su trabajo «Las puertas del tiempo».
1969: ANTONIO FERNANDEZ SPENCER, por su trabajo «Diario del mundo».
1970: FERNANDO GONZALEZ-URIZAR, por su trabajo «Los signos del Cielo».
1971: FRANCISCA AGUIRRE, por su trabajo «Itaca».

COLECCION POETICA "LEOPOLDO PANERO"

Núm. 1. LA CARTA, de José Luis Prado Nogueira, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1965.*

Núm. 2. RAZON DE SER, de José Luis Tejada, finalista 1965.

Núm. 3. CRIATURAS SIN MUERTE, de Emma de Cartosio, finalista 1965.

Núm. 4. PAN Y PAZ, de Víctor García Robles, finalista 1965.

Núm. 5. TERCER GESTO, de Rafael Guillén, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1966.*

Núm. 6. TODO EL CODICE, de José Roberto Cea, finalista 1966.

Núm. 7. DEFINICIONES, de Angélica Becker, finalista 1966.

Núm. 8. CANTO PARA LA MUERTE, de Salustiano Masó, finalista 1966.

Núm. 9. DE PALABRA EN PALABRA, de Aquilino Duque, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1967.*

Núm. 10. EL OTRO, de Antonio Almeda, finalista 1967.

Núm. 11. PARA VIVIR, PARA MORIR, de Horacio Armani, finalista 1967.

Núm. 12. LAS PUERTAS DEL TIEMPO, de Fernando Gutiérrez, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1968.*

Núm. 13. QUERIDO MUNDO TERRIBLE, de José Luis Martín Descalzo, finalista 1968.

Num. 14. TLALOKE (Poemas mexicanos), de Luisa Pasamanik Lew, finalista 1968.

Núm. 15. DIARIO DEL MUNDO, de Antonio Fernández Spencer, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1969.*

Núm. 16. ESTE CLARO SILENCIO, de Carlos Murciano, finalista 1969. *Premio Nacional de Literatura, 1970.*

Núm. 17. VIAJE AL FONDO DE MIS GENES, de Antonio Héctor Giovannoni Tagliamonte, finalista 1969.

Núm. 18. LOS SIGNOS DEL CIELO, de Fernando González-Urizar, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1970.*

Núm. 19. ITACA, de Francisca Aguirre, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1971,*

PRECIO DE CADA VOLUMEN: 100 PESETAS

DE PROXIMA APARICION:

Núm. 20. PICASSO AZUL, de José Albi, finalista 1971.

Núm. 21. APARICION DE LA ALIANZA, de José Carlos Gallardo, finalista 1971.

Núm. 22. TEMAS DE LA HELADE, de Ernesto Gutiérrez, finalista 1971.

CONCURSO "LA INFLUENCIA HISPANICA EN EL MARTIN FIERRO"

El Instituto Platense de Cultura Hispánica, con la colaboración de la Oficina Cultural de la Embajada de España en la Argentina, convoca un concurso de trabajos monográficos sobre «La influencia hispánica en el Martín Fierro», en el centenario del mismo, que se ajustará a las siguientes bases:

1. Podrán concurrir autores noveles, nacionales o extranjeros, menores de veinticinco años al 31 de diciembre de 1972.
2. La lengua será el español.
3. Los trabajos deben ser inéditos y se presentarán por triplicado, mecanografiados por una sola cara y a doble espacio. La extensión no será superior a los 30 folios.
4. El plazo improrrogable de admisión de originales finalizará el 31 de diciembre de 1972, en la sede del Instituto, calle 6 N.º 1040, La Plata (República Argentina).
5. Se otorgará un premio único de 3.000 dólares (300.000 moneda nacional) al mejor trabajo y será editado por el Instituto, donándose al autor 100 ejemplares con la leyenda «no vendible».
6. El autor, al aceptar las bases, renuncia a todos los derechos de autor, salvo los estipulados en 5.
7. No se mantendrá correspondencia con los autores, excepto con el ganador, ni se devolverán por correo los originales no premiados, pudiendo, con todo, retirarlos directa o indirectamente de la sede del Instituto.
8. El Jurado calificador estará integrado por especialistas miembros del Instituto Platense de Cultura Hispánica y por el señor Agregado Cultural de la Embajada de España en Buenos Aires, siendo su fallo inapelable. Este se hará público en la primera quincena de abril de 1973.

EDICIONES CULTURA HISPANICA

OBRAS DE IMPRENTA

Recopilación de leyes de los reynos de las Indias. Edición facsimilar de la de JULIÁN DE PAREDES en 1681.

Diario de Colón (segunda edición). Prólogo: GREGORIO MARAÑÓN.

Códice del museo de América, de JOSÉ TUDELA.

Los mayas del siglo XVIII, de FRANCISCO DE SOLANO.

Picasso azul, de JOSÉ ALBI.

Aparición de la Alianza, de JOSÉ CARLOS GALLARDO.

Temas de la Helade, de ERNESTO GUTIÉRREZ.

Pedidos:

INSTITUTO DE CULTURA HISPANICA — Distribución de Publicaciones

Avenida de los Reyes Católicos, s/n. Madrid-3

Distribuidor:

E. I. S. A. Oñate, 15. Madrid-20

REVISTA DE ESTUDIOS POLITICOS

(BIMESTRAL)

DIRECTOR: LUIS LEGAZ Y LACAMBRA

SECRETARIO: MIGUEL ANGEL MEDINA MUÑOZ

SECRETARIO ADJUNTO: EMILIO SERRANO VILLAFAÑE

SUMARIO DEL NUMERO 185

(Septiembre-octubre 1972)

PRECIO DE SUSCRIPCION ANUAL

España	450,00 ptas.
Portugal, Hispanoamérica y Filipinas ...	9,50 $
Otros países	10,50 $
Número suelto	100,00 ptas.
Número suelto, extranjero...	2,75 $

INSTITUTO DE ESTUDIOS POLITICOS

Plaza de la Marina Española, 8. MADRID-13 (España)

REVISTA DE POLITICA INTERNACIONAL

(BIMESTRAL)

SUMARIO DEL NUMERO 123 septiembre-octubre 1972)

ESTUDIOS

NOTAS

PRECIOS DE SUSCRIPCION ANUAL

	Pesetas
España	400
Portugal, Iberoamérica y Filipinas	622
Otros países	656
Número suelto España	80
Número suelto extranjero	155

INSTITUTO DE ESTUDIOS POLITICOS
Plaza de la Marina Española, 8. MADRID-13 (España)



Anterior Inicio